

SANDRA NOVAES

O REVERSO DO VERSO

PAULO LEMINSKI FILHO: A BIOGRAFIA DE UMA OBRA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Maria Burmester
Co-orientadora: Prof^ª. Dra. Anamaria Filizola

Área de Concentração: História, Cultura e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Espaço e Sociabilidades

CURITIBA
Maio/2003

SANDRA NOVAES

O REVERSO DO VERSO

PAULO LEMINSKI FILHO: A BIOGRAFIA DE UMA OBRA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Maria Burmester
Co-orientadora: Prof^ª. Dra. Anamaria Filizola

Área de Concentração: História, Cultura e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Espaço e Sociabilidades

CURITIBA
Maior/2003

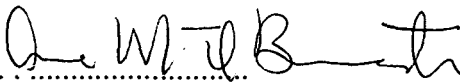


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

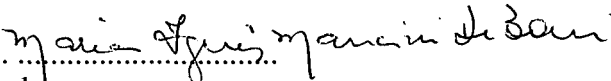
PARECER

Os Membros da Comissão Examinadora designados pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História para realizar a arguição da Tese do(a) candidato(a) **Sandra Novaes**, sob o título **“O Reverso do Verso. Paulo Leminski Filho: A biografia de uma obra.”** para obtenção do grau de **Doutor em História**, após haver realizado a atribuição de notas são de Parecer pela ~~Fl. 120 v. 2~~ com conceito “...A...” sendo-lhe conferidos os créditos previstos na regulamentação dos Cursos de Pós-Graduação em História, completando assim todos os requisitos necessários para receber o grau de **Doutor**.

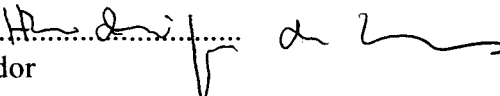
Curitiba, 04 de julho de 2003

Prof^(a). Dr^(a).....
Presidente

Prof^(a). Dr^(a).....
1º Examinador

Prof^(a). Dr^(a).....
2º Examinador

Prof^(a). Dr^(a).....
3º Examinador

Prof^(a). Dr^(a).....
4º Examinador

Para meus filhos, Christiano, Sylvia,
Fernando e Lucas, com o amor da mãe.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

À Professora Doutora Ana Maria Burmester, minha orientadora, que nesses quatro anos de trabalho esteve sempre por perto, mostrando-me com calma, humor e sabedoria, caminhos que nem sempre eu encontrava.

À Professora Doutora Anamaria Filizola, minha co-orientadora, cuja parceria foi verdadeiramente especial e indispensável.

À Déborah Agulham Carvalho, que durante um ano e três meses, com competência, delicadeza e paciência sentou-se ao meu lado para formatar a minha tese, partilhando minhas ansiedades e alegrias.

A minha mãe, por suas forças e fragilidades, que me dão a dimensão da sua e da minha humanidade.

AGRADECIMENTOS

O meu profundo agradecimento à todos aqueles que, por meio de palavras gestos e atitudes, contribuíram com essa pesquisa e dividiram comigo o prazer dessa caminhada.

Dai-nos, hoje, Senhor, a utopia de cada dia.

Paulo Leminski

SUMÁRIO

RESUMO	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: DOS CONCEITOS À FIGURA.....	7
1.1 O CONCEITO DE INTELECTUAL.....	7
1.2 O CONCEITO DE AUTOR	34
1.3 A BIOGRAFIA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS.....	47
1.4 PAULO LEMINSKI: A INDIVIDUALIDADE ENREDADA NA MULTIPLICIDADE.....	60
CAPÍTULO 2: A FIGURA COMO MOVIMENTO DE CORPO E DE PALAVRA.....	63
2.1 A ESCRITURA COMO FORMA DE EXISTÊNCIA E DE AÇÃO.....	63
2.2 O ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO DA OBRA LEMINSKIANA: MOVIMENTOS E ENTRELAÇAMENTOS	80
2.3 A FORMAÇÃO PESSOAL E INTELECTUAL.....	110
2.4 A CONSTRUÇÃO DA OBRA E SEUS AMÁLGAMAS.....	135
CAPÍTULO 3: O ENCANTO RADICAL.....	190
3.1 A OBSESSÃO TRADUZIDA E BIOGRAFADA.....	190
3.2 CRUZ E SOUSA, BASHÔ, JESUS CRISTO, TRÓTSKI.....	203
3.3 LEMINSKI BIÓGRAFO, LEMINSKI BIOGRAFADO: O FECHAMENTO DO CÍRCULO DAS AFINIDADES ELETIVAS	217
CONCLUSÃO	222
REFERÊNCIAS.....	229
FONTES CONSULTADAS	241
BIBLIOGRAFIA.....	252

RESUMO

A proposta desta tese é a de traçar o caminho da construção do conjunto de textos produzidos por Paulo Leminski Filho, a partir do qual simultaneamente se constrói a sua vida intelectual e, conseqüentemente, a sua vida de autor. Para desenvolver esta idéia pensou-se primeiramente em conceitos que a delineiam, tais como os conceitos de intelectual e de autor. Somando-se a eles, considerações teóricas sobre a biografia, já que é a vida de uma obra que está sendo contada. É essa a matéria discutida na introdução e no primeiro capítulo. No segundo capítulo, que é o mais extenso, pode-se acompanhar o início da vida intelectual de Paulo Leminski Filho, que se desencadeia no ano de 1963, aos dezenove anos, quando ele conhece os poetas concretos Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. A partir daí segue-se o seu caminho de poeta e de prosador, passando-se pelos poemas e textos que escreveu, as circunstâncias de sua produção e de sua publicação. Esse conjunto de textos toma a forma de uma obra significativa, tanto pela quantidade de textos produzidos como pela sua qualidade. Convivendo com a diversidade dos trabalhos leminskianos defrontamos com uma produção que envolve: poemas, romances, músicas, ensaios críticos e teóricos sobre obras e autores, traduções e biografias. O trabalho tradutório e biográfico realizados pelo autor, constituem a matéria do terceiro e último capítulo da tese. Na conclusão, fecha-se o ciclo da vida e da obra de Leminski, reunindo o **Catatau**, seu primeiro livro editado, por meio de uma edição do autor, e **Metaformose**, um de seus livros publicado postumamente. Dentro do círculo formado por esse encontro das duas obras, o meu olhar sobre o significado dessa obra toda que aí está, a emergência, sensação que herdo do poeta, em torná-la mais visível e a marca definitiva de uma experiência intelectual que se incorpora tanto ao meu trajeto intelectual quanto ao de vida.

Palavras-chave: Biografia; Autor; Intelectual; Obra.

RÉSUMÉ

Cette thèse se propose de tracer le parcours aboutissant à l'élaboration de l'ensemble des textes produits par Paulo Leminski Filho, parcours à partir duquel se construisent simultanément sa vie intellectuelle et par conséquent sa vie d'auteur. Seront abordés tout d'abord les concepts délimitant cette élaboration, tels que celui de l'intellectuel et de l'auteur. Puis, y seront ajoutés des considérations théoriques sur la biographie, puisque c'est la vie d'une oeuvre qui est contée. Tout cela constitue la matière de l'introduction et du premier chapitre. Le deuxième chapitre, plus étendu que le premier, aborde l'éveil de la vie intellectuelle de Paulo Leminski Filho à partir de 1963, alors qu'il était âgé de 19 ans, lors de sa rencontre avec les poètes concrets Haroldo de Campos, Augusto de Campos et Décio Pignatari. Nous suivrons alors sa trajectoire de poète et de prosateur, en passant par ses poèmes et ses textes, ainsi que par les circonstances de leur production et de leur publication. Cet ensemble prend l'allure d'une oeuvre significative, tant par la quantité que par la qualité des textes produits. Nous sommes confrontés à une très grande diversité de genres dans la production de Leminski: poèmes, romans, chansons, essais critiques et théoriques sur les oeuvres et les auteurs. Les traductions et les biographies élaborées par l'auteur font partie du troisième et dernier chapitre de la thèse. La conclusion clot le cycle de la vie et de l'oeuvre de Leminski en réunissant le **Catatau**, son premier livre, publié à compte de l'auteur et **Metaformose**, un des ses livres posthumes. A l'intérieur du cercle formé par la rencontre de ces deux oeuvres, s'inscrivent mon regard sur la signification de l'ensemble de l'oeuvre, l'émergence, la sensation que j'hérite du poète en rendant son oeuvre plus visible et la marque définitive d'une expérience intellectuelle qui s'incorpore tant dans mon parcours intellectuel que dans celui de ma vie.

Mots-clés: Biographie, Auteur, Intellectuel, Oeuvre.

INTRODUÇÃO

Ler a história como literatura, ver na literatura a história se escrevendo, isso é possível?¹

Jacques Leenhardt

Sandra Jatahy Pesavento

Muito se pode pensar para escolher os caminhos que nos levarão ao encontro da vida de um indivíduo. Muito mais se pode pensar quando pretende-se construir a sua história de vida intelectual. Para realizar tal tarefa trago para dentro do espaço da história a figura de um literato, Paulo Leminski. Esta escolha tem suas razões, entre elas, a que se inscreve no campo da contemporaneidade. Vivemos, historicamente, o mesmo tempo. Entre nós uma diferença pequena de seis anos. No entanto ela foi o bastante para me fazer pensar que muito do que aconteceu nesse tempo me tenha escapado. Além disso, o fato de só ter conhecido o poeta muito mais tarde, num momento em que minha vida adolescente não me permitia aprofundamentos na vida de quem quer que seja, criou uma distância visível entre nós. Reencontrá-lo na vida adulta e transformá-lo em sujeito e objeto de uma tese de doutorado significa resgatar, não só o seu tempo de vida e trabalho, mas também o meu e o de toda uma geração que viveu os tão falados, discutidos e surpreendentes anos 60 e 70 do século XX. Outra razão se situa na minha identificação com seu texto, com a sua produção poética com a qual, na qualidade de leitora comum, me encantei. A outra parte de sua obra, aquela que envolve os seus textos em prosa, seus ensaios (e anseios) teóricos, seus ensaios (e anseios 'crípticos') sobre obras e autores, seu trabalho como publicitário e tradutor, as letras de música, as publicações em jornais e as biografias que escreveu, só vim a conhecer depois do meu envolvimento com sua história de vida e com sua história de vida intelectual.

Durante mais de um ano entrei de corpo e alma na leitura de sua obra. Uma vasta obra para alguém que viveu, de vida, apenas 44 anos. E com essa leitura calma, meticulosa e demorada completei o ciclo de uma paixão que se inicia com poemas e se

¹ LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1998. p. 9. (Momento).

fecha com textos em prosa e com textos que refletem o pensamento teórico e crítico de Paulo Leminski, além de ter me defrontado com toda uma paisagem de autores com os quais ele se identificou e que muito o marcaram. Durante algum tempo tentei definir o prazer que essa leitura me causou, a tranquilidade com que a realizei, a indizível sensibilidade que ela provocou em mim. Ao mesmo tempo eu fazia leituras paralelas sobre a teoria da história e da literatura quando me deparei com algumas palavras do historiador italiano Carlo Ginzburg que traduziu o meu sentimento². Comentando sobre um seminário que ele havia feito sobre um texto do historiador Burckardt, com o professor Délio Cantimori, em Pisa, a necessidade de ter que ler um texto em alemão conduziu-o para uma leitura vagarosa desse texto. Para ele esta foi uma experiência marcante, o que o fez propor num outro seminário, desta vez em língua materna, onde ele era o professor, que os alunos deveriam trabalhar tendo em mente uma atitude que por ele foi denominada de “Slow Reading”³. Parece que esse procedimento marca também a minha história de leitura.

Quanto ao trajeto a percorrer, ele é longo. A história de vida que será elaborada será a história da vida de uma obra e de um sujeito que, produzindo-a, constitui-se num autor. É esse processo de construção de um sujeito como autor que determinará os caminhos que vou seguir. Trilhas, desvios, encruzilhadas se colocarão. E os vestígios da vida desse sujeito que naturalmente irão surgindo, se instalarão nas entrelinhas desse caminho, dando assim a sensação de um corpo mais ou menos completo, pois sabemos, de antemão, que a completude é uma busca vã.

² Carlo Ginzburg. In: PALLARES-BURKE, M. L. G. **As muitas faces da história**: nove entrevistas. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p. 275.

³ Esse termo surge para Ginzburg durante um seminário na UCLA, quando ele diz aos seus alunos “...na Itália há um novo movimento, o chamado ‘Slow Food’, em oposição a ‘Fast Food’. Meu seminário será em ‘Slow Reading’ (...) realmente gosto muitíssimo da idéia da leitura vagarosa”. **Id.**

A questão da vida e da obra de um autor é recorrente em todos os estudos literários e históricos, quer se trate de uma biografia literária, histórica ou intelectual*. Dentre tantas posições com as quais me defrontei durante as minhas leituras sobre esse assunto, aquela postulada por Octavio Paz, quando escreveu a biografia de Soror Juana Inés de la Cruz, parece apropriada a essa situação quando ele diz que “é claro que existe uma relação entre a vida e a obra de um escritor, mas ela nunca é simples. A vida não explica a obra e esta tampouco a vida. Há alguma coisa que está na obra e não está na vida do autor, isso é o que se chama criação e invenção artística e literária”⁴. Delineia-se assim, com essas palavras, o perfil desta tese.

Quanto à aproximação dos campos da história e da literatura, ela servirá de apoio para a construção que será edificada e mais, no momento em que a história da obra for se misturando com a história de vida, quando o tempo da obra for revelando o tempo histórico do autor, quando o discurso da literatura for se entrelaçando com o discurso da história, vai ser possível mostrar que a produção literária, poética, “está incrustada no discurso coletivo de seu tempo, restaurando a historicidade do texto e postulando a textualidade da história”⁵. Pensando a literatura como prática social e

* Entendo por biografia literária aquela que se dedica a trabalhar mais especificamente no cruzamento entre a vida e obra de um autor. Exemplo disso a biografia de Fernando Pessoa escrita por Bréchon, onde ele diz: “o assunto desse livro é sua obra-vida (...) em seu caso, ainda mais do que em outros, a vida explica a obra como a obra explica a vida”. BRÉCHON, R. **Estranho estrangeiro**: uma biografia de Fernando Pessoa. Tradução de: Maria Abreu e Pedro Tamen. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 1; 15.

Quando fala do renascimento da narrativa no final da década de 70, Burke faz alusão também ao renascimento da biografia histórica não só dentro dos “Annales” mas fora. Essa retomada “não é simplesmente um retorno ao passado (...) é praticada por diferentes razões e assume formas diferentes. Pode ser um meio de entender a mentalidade de um grupo. Uma dessas formas é a vida de indivíduos mais ou menos comuns...”. BURKE, P. **A Escola dos Annales (1929-1989)**: a Revolução Francesa da historiografia. Tradução de: Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Ed. UNESP, 1997. p. 104. A nomeação de biografia intelectual ainda não é de uso corrente. Uma das raras biografias que encontrei assim denominada é a de Jacques Lacan, onde explicando a sua tarefa, os autores dizem “...não é do ser biológico que vamos falar, nem daquele cujo corpo foi o palco de vivências experimentadas em muitos planos e habitado por diferentes personagens (...) Uma biografia intelectual? Pois é, a partir dos nascimentos, vidas e mortes dos seus textos”. CESAROTTO, O.; SOUZA LEITE, M. P. **Jacques Lacan**: uma biografia intelectual. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 11-12.

⁴ PAZ, O. **Sóror Juana Inés de La Cruz**: as armadilhas das fé. 2. ed. Tradução de: Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998. p. 16.

⁵ TEIXEIRA, I. New historicism. **Cult**, p. 32, dez. 1998.

histórica, acrescentando a essa idéia as discussões formuladas por Michel Foucault⁶ sobre a ordem dos discursos, pode-se considerar o discurso literário como um discurso singular entre outros dentro da trama dos discursos que circulam numa sociedade e num tempo. Desse ponto de vista, o discurso literário deve ser entendido não como um discurso à parte, “isolado das demais práticas sociais (...) mas como uma dentre as muitas estruturas em que se pode ler o espírito de uma época”⁷. Assim reconhecido o discurso literário, é possível situá-lo num discurso maior, o histórico, não mais como pano de fundo de um contexto mas como parte integrante, constitutiva e formadora dos fatos que contribuem para a instauração do que chamamos de uma época. É preciso abandonar a idéia de que a literatura nos conduz para um ausentar-se do mundo. Ao contrário, a literatura faz com que cada ser humano se reconheça no mundo, não só como personagem de uma história singular mas também de uma experiência coletiva como um ser que age e reage nesse mundo de muitas formas, entre elas essa utilizada por Leminski, a palavra.

Quando a proposta de uma pesquisa tem como objeto um sujeito que se transforma em autor, esta idéia de transformação conduz fatalmente para a idéia de passagem de um lugar para outro, de um ritual mesmo, que envolve um trabalho pessoal, a escolha de um caminho que, justamente por ser pessoal e conseqüentemente singular, vai ser narrado. A história de vida é sempre irregular. A de Leminski, como qualquer outra história de vida, possui esse mesmo caráter. Aquele que se torna um autor não tem um caminho dado de antemão a ser percorrido. Ao compreender isso me dou conta de que estarei trabalhando com Paulo Leminski a partir de seu duplo estatuto, o do indivíduo Leminski e o do autor Leminski. Possivelmente outros desdobramentos acontecerão e uma imagem multifacetada me revelará a multiplicidade do meu objeto de trabalho. Esta face humana, literária e histórica de um mesmo rosto é a minha busca. Para visualizá-la sigo a instrução por ele deixada em um de seus poemas,

⁶ FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Tradução de: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998. 80 p.

⁷ TEIXEIRA, *op. cit.*

Deixei alguém nesta sala
 que muito se distinguia
 de alguém que ninguém se chamava
 quando eu desaparecia.
 Comigo se assemelhava,
 mas só na superfície.
 Bem lá no fundo, eu, palavra;
 não passava de um pastiche.
 Uns restos, uns traços, um dia,
 meus tios, minhas mães e meus pais
 me chamarem de volta pra dentro,
 eu ainda não volte jamais.
 Mas ali, logo ali, nesse espaço,
 lá se vai, exemplo de mim,
 algo, alguém, mil pedaços,
 meio início, meio a meio, sem fim.⁸

Assim, vou atrás desse algo, desses restos, desses traços de alguém de mil pedaços, sem fim, instalados “logo ali, nesse espaço” onde uma obra foi sendo construída e através da qual meu trabalho se inicia, num exercício de recompor o caminho de sua elaboração e, ao segui-lo, compreender o processo da construção de um pensamento, o nascimento de uma vida intelectual pois, como diz Hannah Arendt, “trata-se de um início que difere do início do mundo, não é o início de uma coisa, mas de alguém que é, ele próprio, um iniciador...”⁹.

Considerando desse modo, não é possível pensar em escrever a história da vida intelectual de Paulo Leminski ou de outro autor, sem parar em dois conceitos que a determinam: o conceito de intelectual e o conceito de autor. É importante vasculhar a origem do uso desses termos, a quem eles qualificam, que perfis aí se encaixam e como eles são definidos e redefinidos nos diferentes momentos da história. Assim procedendo é possível aproximar-se da imagem que circula hoje sobre o que é um intelectual, o que é um autor, compreendendo de que forma chegou-se a essa configuração que atualmente se tem dos conceitos. Essa busca é uma busca no tempo e, como tal, histórica. Tocando na gênese dos conceitos recupero para mim mesma os

⁸ LEMINSKI, P. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 47.

⁹ ARENDT, H. **A condição humana**. 10. ed. Tradução de: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 190.

seus significados e o caminho trilhado por Paulo Leminski, como autor e intelectual, através da construção de sua obra também recupera o seu próprio caminho.

Quanto à biografia, ela será pensada teoricamente em seu percurso dentro do campo da história e do campo da literatura. Assim é necessário, para que se possa desvendar o caráter híbrido que lhe é peculiar, definindo-lhe a fisionomia.

CAPÍTULO 1

DOS CONCEITOS À FIGURA

1.1 O CONCEITO DE INTELECTUAL

Cultivei meu ser, fiz-me pouco a pouco: constituí-me. Letras me nutriram desde a infância, mamei nos compêndios (...) Compulsei índices, e consultei episódios (...) tropecei nas vírgulas, caí no abismo das reticências, jazi no cárcere dos parênteses, rolei a mó das maiúsculas, emagreci o nó górdio das interrogações, o florete das exclamações me transpassou, enchi de calos a mão fidalga torcendo páginas.
Paulo Leminski¹

De acordo com Jacques Le Goff a noção de intelectual se institui no século XII, isto é, na baixa Idade Média. É nesse período que surge essa categoria de indivíduos que assim é nomeada pela aproximação dos conjuntos de tarefas que realizam dentro da comunidade, “...o intelectual da Idade Média, (...) ele aparece como mais um homem de ofício dentre os que se instalam nas cidades onde se impõe a divisão do trabalho”². A antiga desestruturação urbana toma nova forma, organiza-se comercial e industrialmente, as novas cidades se tornam “centros de irradiação na circulação dos homens, tão plenas de idéias como de mercadorias, lugares de trocas, mercados e encruzilhadas do comércio intelectual”³. Na tentativa de traçar um retrato desses homens nesse momento chamados de “intelectuais”, Le Goff comenta que ele pode ser “um homem cuja profissão seja escrever ou ensinar”⁴.

Pode também ser, segundo Verger, incluído no grupo daqueles denominados como “gens du savoir” termo que naturalmente não faz parte do vocabulário da Idade Média mas é o que Verger considera que é o que mais se aproxima dos conceitos da época, englobando os termos então utilizados de “vir litteratus” (letrado), “clericus”,

¹ LEMINSKI, P. *Catatau*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1989. p. 28.

² LE GOFF, J. *Os intelectuais na Idade Média*. Tradução de: Maria Júlia Goldwasser. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 20.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

“magister”, “philosophus”. Poderíamos pensar em outras formulações como “diplomados”, “graduados”, implícita aí a idéia de escolaridade superior, que se constitui “em um dos mais pertinentes critérios de definição desse grupo (...) entretanto incluía também antigos estudantes que não haviam obtido nenhum grau e muitos outros indivíduos que teriam feito seus estudos, embora jamais houvessem freqüentado instituições habilitadas a emitir diplomas”⁵. Apesar das dificuldades de nomeação, sabe-se que este grupo de letrados, os “litterati”, se identifica com o grupo formado pelos clérigos e pelos monges e estão em posição antagônica em relação aos leigos ou iletrados. Um dos dados mais importantes para qualificar esses grupos de letrados era o domínio do latim, língua científica da época, marca de estatuto intelectual.

O que é fundamental nesse período é a construção de espaços onde os chamados intelectuais podem ser acomodados. E as universidades entram para a história como redutos onde os saberes são produzidos. Aí começa o que mais tarde será configurado como “vida acadêmica”, ou seja, a institucionalização do saber. Diferentemente da antigüidade clássica, onde cidadãos comuns como Sócrates, Platão, Aristóteles usam do espaço público para colocar e defender as suas idéias e onde não existe ainda a figura do professor, nem do filósofo, nem do intelectual, os homens de saber da Idade Média se encerram no espaço privado. O colégio de Chartres, com o mestre Bernardo de Chartres, torna-se um dos grandes centros de educação. Outros vão surgindo e dando origem às Universidades, como é o caso do colégio fundado em 1257 por Roberto de Sorbon que se transforma mais tarde na Universidade de Paris, a Sorbonne. De maneira inversa, universidades como as de Oxford e Cambridge dão origem aos colégios de mesmo nome.

E um novo panorama surge. Le Goff o descreve dizendo que, para o intelectual que nasce na “passagem do século XII para o XIII, a sua relação com a cidade é o traço efetivamente decisivo no modelo do intelectual medieval. A evolução da escola se inscreve na revolução urbana dos séculos X a XIII...”⁶. Dois modelos de educação se impõem, a escola monástica e a escola urbana, esta “em princípio aberta a todos,

⁵ VERGER, J. **Homens e saber na Idade Média**. Tradução de: Carlota Boto. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999. p. 9. (Educar).

⁶ LE GOFF, **op. cit.**, p. 8.

inclusive a estudantes que continuarão laicos”⁷. Estudantes e mestres têm origem na nobreza e na burguesia mas não se pode negar, pelas considerações de Le Goff, que filhos de camponeses têm, nesse momento, possibilidades reais de ingressar nas universidades e ascender socialmente. No final do século XIII essa chance desaparece. As universidades se tornam lugares ocupados por uma elite. Conseqüentemente os estudantes de origem modesta perdem a sua oportunidade e formas novas são adotadas para o ingresso nas universidades, inclusive a da hereditariedade. Questões de ordem jurídica surgem, mas não são pertinentes a esse estudo.

Discuto ainda algumas características que estão na origem desse intelectual que nasce no XII. Elas certamente servem para estabelecer a configuração do perfil do intelectual que vai se estruturando no decorrer dos tempos. Seguindo este trajeto é possível comparar e contrapor o intelectual que foi Paulo Leminski com os perfis de intelectuais que o antecederam. Essa imagem de intelectual que se cria nesse momento da história é significativa porque promove uma ação, resultado da integração do movimento desse intelectual com o movimento das cidades. Segundo Le Goff, “os intelectuais do século XII, nesse ambiente urbano que se vai construindo e onde tudo circula e muda, repõem em marcha a máquina da História”⁸. A cidade que centraliza esse andamento da história é Paris. É nela que as coisas acontecem, “mestres e estudantes acotovelam-se na Cité (...) na Rive Gauche”⁹. E esse intelectual que se envolve nas práticas sociais da comunidade assume também papéis sociais. Ele é o professor, o tradutor, às vezes o transgressor. Traz dentro de si “o sentimento de construir o novo (...) de ser moderno (...) é recorrente o uso da palavra “moderni” para designar os escritores desse tempo”¹⁰. Os tradutores têm grande importância dentro desse contexto. Passam a ser conhecidos como os “primeiros intelectuais

⁷ **Id.**

⁸ A idéia de que a História retoma seu movimento é colocada por Le Goff para se contrapor a um comentário que a antecede de que “...o sentido do progresso da História (...) na Alta Idade Média havia parado...”. **Ibid.**, p. 25.

⁹ **Ibid.**, p. 29.

¹⁰ **Ibid.**, p. 23.

especialistas”¹¹. Por meio deles o ocidente tem acesso, através da tradução para o latim, “dos originais árabes, versões árabes de textos gregos...”¹².

É dentro desse quadro que “aparece um grupo estranho de intelectuais”¹³, os goliardos. De origens diversas, podem ser compreendidos como grupo pela atitude ideológica que os orienta. Como clérigos que são, atuam dentro de um certo anonimato. Voltam-se contra a ordem social, criticam a sociedade. Sobre eles, olhares diferentes. Para alguns são “transgressores, boêmios, pseudo-estudantes (...) para outros, uma espécie de ‘intelligentsia’ urbana, um grupo de revolucionários...”¹⁴. Do seio desse grupo, um nome se destaca, o de Pedro Abelardo (1079/1142). Conhecido pela vida mundana e também pela relação amorosa que viveu com Heloísa, o que os transformou num dos pares românticos mais famosos da história moderna, Abelardo vai provocar e fomentar discussões importantes na Paris de meados do século XII. Constrói uma carreira intelectual brilhante. Torna-se mestre e conquista inúmeros seguidores. Segundo Paul Vignaux, citado por Le Goff, Abelardo é o “cavaleiro da dialética” pela sua busca de uma interação entre a razão e a fé¹⁵. E a compreensão que imputou a sua teologia de que essa deveria encontrar na razão e na filosofia qualidades mais humanas, transforma-o no primeiro intelectual a reivindicar tal atributo para o ensino e a aprendizagem.

Esse humanismo que se enraíza a seguir em Chartres, “um dos mais famosos centros escolares do século XII”¹⁶ é um humanismo que tem a ver com a razão e com a ciência, “o homem é antes de tudo um ser racional...”, trata-se pois “de um humanismo racionalista”¹⁷, naturalmente diferente daquele que mais tarde toma forma no século XVIII com Voltaire, no XIX com Émile Zola, e no XX com Jean-Paul Sartre. É “nele que se opera a união ativa entre a razão e a fé que é um dos ensinamentos fundamentais

¹¹ **Ibid.**, p. 26.

¹² **Id.**

¹³ **Ibid.**, p. 31.

¹⁴ **Ibid.**, p. 32.

¹⁵ **Ibid.**, p. 39.

¹⁶ **Ibid.**, p. 24.

¹⁷ **Ibid.**, p. 52.

dos intelectuais do século XII”¹⁸. Além disso acontece, por meio desse intelectual, “uma reabilitação do trabalho, (...) é a redescoberta do *homo faber*”¹⁹.

Para Le Goff, Abelardo “é a primeira grande figura de intelectual moderno, nos limites da modernidade do século XII” e é também, “o primeiro professor”²⁰. A atuação de Abelardo marca não só esse primeiro momento de existência da figura do intelectual mas também “o destino de um quarteirão”²¹. A partir daí, a “Rive Gauche”, a margem esquerda do rio Sena em Paris, representará para todos um espaço de concentração de artistas, intelectuais, militantes, imagem que ainda perdura nesse início de século XXI. Desse modo e nesse momento da história, construído como figura social, “é como um artesão, como um profissional comparável aos demais cidadãos, que se sente o intelectual urbano do século XII”²².

A passagem do século XII para o XIII é marcada pela consolidação das universidades como instituições corporativistas. Transformadas num importante foco de poder ameaçam com certeza outros poderes, e “é lutando, às vezes contra os poderes eclesiásticos, outras vezes contra os poderes laicos, que elas adquirem sua autonomia”²³. Os intelectuais, instalados nesse campo de lutas, embora sejam na sua maioria laicos, acabam por submeter-se aos poderes eclesiásticos que os apoiam nos seus conflitos. A forte e sangrenta greve que acontece entre 1229-1231 nas universidades, paralisa o ensino por quase dois anos, mas é por meio dela que as universidades definem sua autonomia. O apoio do clero justifica-se pelo prestígio que a classe intelectual lhe concede, e “ainda que seus membros estejam longe de serem ordenados e que conte com um número cada vez maior de leigos entre seus contingentes, os universitários são considerados como clérigos e dependem de jurisdições eclesiásticas”²⁴.

No decorrer do tempo novos conflitos aparecem. Os clérigos leigos vão cada vez mais ocupando o lugar dos clérigos da igreja nas suas funções de transmissores de

¹⁸ **Id.**

¹⁹ **Ibid.**, p. 54.

²⁰ **Ibid.**, p. 39.

²¹ **Ibid.**, p. 40.

²² **Ibid.**, p. 57.

²³ **Ibid.**, p. 60.

²⁴ **Ibid.**, p. 64.

cultura e aos poucos vão tentando desligar-se da proteção religiosa. Escolas laicas são criadas. Surge então um grave problema de ordem material, o da sobrevivência. Deixando de submeter-se ao clero, quem vai sustentá-lo? Como ele vai ganhar a vida? Aceitando um salário, o intelectual torna-se “um trabalhador”, aceitando um benefício torna-se “um privilegiado”²⁵. Diante dessa situação, a Igreja se posiciona considerando que “somente podiam ser professores nas universidades aqueles que aceitassem essa dependência material da igreja”²⁶. Com isso, “o intelectual de fins da Idade Média fez uma escolha definitiva entre a participação no mundo do trabalho ou a integração nos grupos privilegiados”²⁷.

Na virada do século XIII para o XIV, o intelectual, antes artesão do saber e agora atuando dentro dos colégios e das universidades assume um novo perfil, torna-se “mais literário que científico”²⁸, o que significa menos racionalista. E o rosto do intelectual medieval muda os traços, a nova feição urbana e social dá lugar a outra, mais reservada. Diferentemente do intelectual medieval que se forma no “febril ambiente urbano (...) o meio do humanista é o do grupo, da *Academia* fechada, e, quando o verdadeiro humanismo conquista Paris, isto é, no século XVI, (1530), ele não é ensinado na universidade, mas dentro de uma instituição para a elite: o Colégio dos Leitores Reais, o futuro “Collège de France”²⁹, fundado por Francisco I, rei da França. Transfigurados, os humanistas “abandonam uma das tarefas capitais do intelectual: o contato com a massa, o laço entre a ciência e o ensino”³⁰.

O século XVI, vem com a marca do Renascimento. A palavra do momento é “humanitas”, do latim, significando cultura. Juntando-se a esse, outros significados tais como, moral, polidez, cortesia envolvem também a palavra “humanismo” que traz consigo um valor de sabedoria e de toda uma filosofia de vida que coloca o homem, a natureza humana em relevância. Para ocupar o lugar de intelectual da época, filólogos e filósofos cultos e eruditos. Homero e Virgílio e outros poetas latinos inspiram os

²⁵ **Ibid.**, p. 78.

²⁶ **Ibid.**, p. 81.

²⁷ **Ibid.**, p. 96.

²⁸ **Ibid.**, p. 118.

²⁹ **Ibid.**, p. 120.

³⁰ **Ibid.**, p. 123.

pensadores do XVI. O monge francês François Rabelais (1494-1553) escritor e médico, o filósofo holandês Erasmo de Rotterdam (1467-1536), o poeta francês Pierre de Ronsard (1524-1585), o filósofo e jurista francês Michel de Montaigne (1533-1592), o tradutor francês, Jacques Amyot (1513-1593) que trabalhou sobretudo na tradução das biografias de Plutarco, **Vidas paralelas**, o escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616) e o poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) são nomes que marcam a vida intelectual do século XVI.

No século XVII a França explode culturalmente e domina a vida intelectual na Europa. Prova disso, a fundação da Academia Francesa de Letras, por Richelieu, em 1635. A idéia clássica do XVI mantém seu lugar: “O classicismo é um humanismo”³¹. Esta máxima será retomada por Sartre no século XX, quando ele dirá: “O existencialismo é um humanismo”³². É possível se dar conta por meio destas reflexões que a noção de humanismo vai se deslocando no tempo acompanhando, sob tons diferenciados, o caminho daqueles que também no tempo vão se instituindo como pensadores, construindo a figura que só no final do século XIX vai adquirir qualidades mais aproximadas do que se pensa hoje sobre o que é um intelectual.

No XVII, o homem e sua natureza continuam como objetos privilegiados. Seguir o padrão clássico é o que garante o lugar dos escritores nesse espaço cultural do XVII. E fazer isso significa produzir “uma literatura social”³³, promovendo a adequação do homem ao meio. Além disso, uma noção de perfeição envolve o intelectual da época: ele é “cultivado sem ser pedante, (...) comedido, discreto e galante, (...) possui uma elegância moral, é sobretudo, honesto”³⁴. René Descartes (1596-1650), o filósofo da razão, escreve aquela que será considerada a primeira grande obra filosófica e científica francesa **Le discours de la méthode**. A dramaturgia encontra nos ares do século XVII um campo fértil. Dois grandes nomes: Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Baptiste Poquelin, conhecido como Molière (1622-1673). Os temas dominantes das peças destes

³¹ **Ibid.**, p. 10.

³² LAGARDE, A.; MICHARD, L. **XXe siècle: les grands auteurs français du programme**. Paris: Bordas, 1962. p. 602. (Lagarde & Michard, v. 6).

³³ _____. **XVIIe siècle: les grands auteurs français du programme**. Paris: Bordas, 1970. p. 13. (Lagarde & Michard, v. 3).

³⁴ **Ibid.**, p. 8-9.

dois autores denunciavam a ideologia do momento. No primeiro, a grandeza e a liberdade do homem, no outro a questão moral e social se intercalam mas, acima de tudo, há a idéia de, a partir dessa produção, agradar a um público. Textos como: **Escola de mulheres**, **As preciosas ridículas** e **Don Juan**, de Molière, são textos que continuam, três séculos depois, a cumprir a regra maior do classicismo do XVII, que é a de dar prazer ao público.

Para pensar a forma que a figura do intelectual assume no século XVIII, é possível visualizá-la passando pelo texto de Robert Darnton³⁵ onde algumas marcas interessantes do intelectual do Iluminismo são mostradas. Trata-se claramente de uma visão do homem de letras. Vasculhando arquivos e penetrando num mundo não mais de superfície, Darnton encontra marcas que se incorporam aos intelectuais dos séculos seguintes. Essa busca ele a justifica como sendo “uma tentativa de alargamento da história intelectual”³⁶. A primeira delas, os “philosophes”, como são chamados os intelectuais do XVIII, ocupam lugar de destaque dentro da sociedade. Outra, a de que o “status” do escritor do século XVIII evolui e eles adquirem grande prestígio. São autores cuja carreira se desenvolve dentro de uma atmosfera de nobreza, como diz Darnton, e, sob a liderança de Voltaire, em 1778, sentem-se autorizados a qualificar-se como um grupo, uma “classe”³⁷. Além desse fato, o papel mais importante vivido por Voltaire nesse momento da história é que “ele vai encarnar uma outra imagem de intelectual, (...) a do ‘escritor-jurista’, segundo Michel Foucault”³⁸.

Essa nova prática efetivada por Voltaire incorpora, ao intelectual do XVIII, uma função política e social até então não exercida pelo intelectual dos séculos anteriores, cujo maior papel era o da transmissão do saber. Comprometendo-se dessa forma com o estado e a sociedade, esse intelectual vai propagar a necessidade da verdade e da justiça, “transformar a razão em uma nova religião (...) verdade e razão constituindo-se como

³⁵ DARNTON, R. **Boemia literária e revolução**: o submundo das letras no Antigo Regime. Tradução de: Luís Carlos Borges. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. 272 p.

³⁶ **Ibid.**, p. 10.

³⁷ **Ibid.**, p. 14-15.

³⁸ SILVA, H. R. da. **Texte, action et histoire**: réflexions sur le phénomène de l’engagement. Paris: Édition L’Harmattan, 1994. p. 21.

uma só entidade”³⁹. Essa nova atitude modifica a ação dos intelectuais o que faz com que Paris continue sendo nesse momento, e cada vez mais, o centro intelectual da Europa recebendo intelectuais das mais diversas origens. Essa qualidade de “pátria” que a ela se incorpora, outorga-lhe para sempre o título de capital de “uma república sem fronteiras ou limites, pátria universal isenta de qualquer patriotismo, uma ‘República Universal das Letras’”⁴⁰. O Estado Francês, monárquico, usa de suas estratégias para “recrutar uma nova elite intelectual”⁴¹. Eles têm seu lugar no “Grand Monde”. São amparados pelo Estado. Esses escritores-filósofos se encaixam bem na qualificação de “gens de lettres” e a Academia Francesa, “torna-se uma espécie de sede de clube para eles (...) um lugar para cooptar novos *philosophes*...”⁴². Os nomes mais representativos são sem dúvida: Charles-Louis de Secondat, barão de Montesquieu (1689-1755), François-Marie Arouet, conhecido como Voltaire (1694-1726), Jean-Jacques Rousseau, (1712-1778), Denis Diderot (1713-1784).

O grande evento cultural que se realiza neste século tem lugar por volta de 1751-1776, que é a elaboração da grande **Encyclopédie Française**, cujo objetivo era consolidar as idéias racionalistas defendidas pelos “philosophes” e fazer com que um público significativo tivesse acesso a essas idéias. No final do século XVIII, 1789, o desencadeamento da Revolução Francesa, acontecimento de repercussão mundial, determina novos valores, entre eles a idéia de progresso, e a tentativa de recuperação dos costumes um tanto degradados neste período. Os escritores se envolvem na luta política e social: “Lamartine e Hugo são eleitos deputados, Chateaubriand torna-se liberal, pressente o advento da democracia a qual o historiador Tocqueville considera um fato divino”⁴³. O que o XVIII vai consolidar ainda é a idéia de que só talento não basta para se tornar um escritor, um autor. Para conseguir publicar e ter um lugar na

³⁹ **Id.**

⁴⁰ CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. Tradução de: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação da Liberdade, 2002. p. 47.

⁴¹ **Ibid.**, p. 21.

⁴² **Ibid.**, p. 24.

⁴³ LAGARDE, A.; MICHARD, L. **XIXe siècle: les grands auteurs français du programme**. Paris: Bordas, 1969. p. 8. (Lagarde & Michard, v. 5).

“República das Letras”⁴⁴, é preciso recorrer “aos velhos expedientes do privilégio e da proteção”⁴⁵.

O intelectual que circula na primeira metade do século XIX romântico, entre eles, François-René de Chateaubriand (1768-1848), Alphonse de Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802-1885), Alfred de Musset (1810-1857), é aquele que vai exaltar o amor romântico, o amor à natureza, a imaginação e o lirismo. É também o que vai experimentar o sentimento da melancolia, o “mal du siècle” que além desses, atinge praticamente todo o XIX.

O intelectual que produz num tempo mais próximo ao da metade do século XIX, este é afetado por uma significativa mudança histórica e antropológica. Ele tem diante de si novos padrões de comportamento, de relações com a cidade, com o cotidiano, com o outro e consigo mesmo. Afetiva e emocionalmente, o intelectual da metade do XIX se confunde com a sua imagem no espelho. Se no século XVIII, o racionalismo dos “philosophes” pensou com otimismo na possibilidade do progresso, se “abundavam doutrinas de igualdade, liberdade, fé na inteligência humana (...) e razão universal”⁴⁶, Habermas, citado por Harvey, observa que, em alguns escritores como Condorcet, (1743-1794) havia “a expectativa de que as artes e as ciências iriam promover (...) a compreensão do mundo e do eu, o progresso moral (...) e até a felicidade dos seres humanos”⁴⁷, no XIX há, no entanto, um corte abrupto em relação a essas expectativas.

A imagem do homem representada pelos intelectuais e refletida no espelho do novo século é contornada pela consciência de que nesse momento da história, o passado se distancia, o que se construiu se desconstrói, homem e máquina se aproximam, há uma desintegração que emite sinais de medos e evidencia fragilidades. Há um novo sentimento ainda indefinível circulando, o qual será nomeado como o “sentimento da modernidade”, que vai ser vivido e cristalizado como um sentimento distintivo quando

⁴⁴ DARNTON, op. cit., p. 32.

⁴⁵ Id.

⁴⁶ HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1993. p. 23.

⁴⁷ Id.

se trata de comentar sobre os intelectuais desse século. A essa experiência desse novo sentimento, Marshall Berman, citado por Harvey, vai dizer que:

...há uma modalidade de experiência vital – experiência do espaço e do tempo, do eu e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é partilhada por homens e mulheres em todo o mundo atual. Denominarei esse corpo de experiências de experiência ‘modernidade’. Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo - e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos, (...) pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia⁴⁸.

Os intelectuais, sensíveis a essas mudanças e tocados pela vulnerabilidade de sua condição humana fazem de seus textos representações do seu estado de espírito, tanto que, ainda segundo Berman “uma variedade de escritores de diferentes lugares e épocas (Goethe, (1749-1832), Marx, (1818-1883), Baudelaire, (1821-1867) Dostoiévski, (1821-1881)), enfrentaram e tentaram lidar com essa sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança caótica”⁴⁹.

Charles Baudelaire (1821-1867) é uma unanimidade quanto ao fato de ser considerado o autor que melhor representa o intelectual moderno do XIX. A partir de um texto, “O pintor da vida moderna”, onde comenta o trabalho de Constantin Guys, Baudelaire recupera o sentido da palavra “flâneur”, derivada do verbo “flâner”, que qualifica o sujeito que gosta de estar sem fazer nada, usada já desde o século XVI, dando-lhe uma acepção moderna, isto é, não como aquele que apenas caminha sem fazer nada, mas como aquele que, caminhando pelas ruas, observa a multidão da cidade grande. É nesse caminhante observador do mundo urbano que Baudelaire vislumbra o herói da modernidade, um herói destituído de feitos mas impregnado das forças do cotidiano. É aí que Baudelaire “inventa a palavra e a coisa *la modernité*”⁵⁰. Por estas razões o texto é considerado pelos estudiosos o texto fundador da modernidade. Marilene Weinhardt, num artigo escrito para um ciclo de palestras feitas na

⁴⁸ **Ibid.**, p. 21.

⁴⁹ **Id.**

⁵⁰ WEINHARDT, M. Baudelaire: a conquista da modernidade. In: PAZ, F. M. (Org.). **Utopia e modernidade**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. p. 44. (Pesquisa; n. 12).

Universidade Federal do Paraná, sobre Utopia e Modernidade em 1993, publicadas pela editora da mesma universidade, comenta sobre a obra do autor:

Parada obrigatória e indispensável tanto dos pesquisadores da modernidade como da pós-modernidade, o texto de Baudelaire só não submerge sob o peso de tantas interpretações pela sua face bifronte, um lado refletindo os contornos do tempo em que foi produzido, outro as cores da atualidade da leitura, observação válida sobretudo para os textos criativos, estes sempre disponíveis para novas leituras, mas também para muitos aspectos dos textos teóricos-críticos⁵¹.

Outros autores que marcam o século XIX com suas atitudes e escritos recheados pelos sentimentos da modernidade são: Edgar Allan Poe (1809-1849), que pode ser compreendido como um precursor dessa modernidade em quem Baudelaire encontrou uma fonte de inspiração e que foi, segundo Weinhardt “seu único par artístico e intelectual”⁵². Gustave Flaubert (1821-1880) com seu famoso **Madame Bovary**; Stéphane Mallarmé (1842-1898), o poeta que muda para sempre a concepção da poesia e da linguagem poética e que vai influenciar toda uma geração de intelectuais no século XX, inclusive Paulo Leminski; Arthur Rimbaud (1854-1891), encarnação do gênio e do poeta maldito. Há outros, tão inovadores, modernos e fundamentais quanto aqueles e que vivem boa parte de suas vidas e produzem grande parte de seus textos na primeira metade do século XX: Marcel Proust (1871-1922), Gertrude Stein (1874-1946), Virginia Woolf (1882-1941), James Joyce (1882-1941), Kafka (1883-1924). No Brasil, Machado de Assis (1839-1908), Aluísio de Azevedo (1857-1913), Cruz e Sousa (1861-1898), Olavo Bilac (1865-1918), Euclides da Cunha (1866-1909), Lima Barreto (1881-1922), Monteiro Lobato (1882-1948) para citar alguns.

Entre os olhares devotados ao século XIX, o de Walter Benjamin (1892-1940) é especialmente interessante. Antes vale a pena pensar um pouco sobre um fato que, no caso de Benjamin, torna-se especial: sendo um pensador do século XX totalmente voltado para as questões do XIX, essa sua inclinação pelo século que o precede é levada em consideração por Hannah Arendt (1906-1975) quando o descreve no ensaio biográfico que elaborou sobre ele: “Seus gestos e o modo como sustinha a cabeça ao

⁵¹ **Ibid.**, p. 39.

⁵² **Ibid.**, p. 42.

ouvir e falar, a forma como se movia, (...) principalmente seu estilo de falar, até a escolha das palavras e a forma de sua sintaxe; por fim seus gostos absolutamente idiossincráticos - tudo isso parecia tão antiquado como se tivesse vindo à deriva do século XIX ao XX (...) [e, pergunta ela] algum dia sentiu-se ele à vontade na Alemanha do século XX?”⁵³.

Esses dados fornecidos por Arendt que o conhecia muito bem, confirmam a afinidade de Benjamin com o XIX, fazendo com que, por meio dos diversos estudos que fez sobre Baudelaire, ele caminhasse por aquele século com desenvoltura, intimidade e paixão. Num desses escritos, quando evoca a imagem do “flâneur”, percebe-se, seguindo olhar de Benjamin, o movimento do intelectual daquela época quando traça a maneira de como esse intelectual se encaixava no seu tempo: “a assimilação do literato à sociedade em que se encontrava se consumou no bulevar. Era no bulevar que ele tinha à disposição o primeiro incidente, chiste ou boato (...) no bulevar, passava suas horas ociosas, exibindo-se às pessoas como parcela de seu horário de trabalho (...) o ócio que, aos olhos do público, é necessário para seu aperfeiçoamento...”⁵⁴.

Quanto a sua produção, o intelectual do XIX vai se deparar com uma nova forma de trabalho pois esse é o momento, dentro da história da produção intelectual, do folhetim, “atividade literária cotidiana”⁵⁵ que oferecia assinaturas para os leitores. Quem não tivesse a disponibilidade financeira para isso “ficava na dependência dos cafés, onde, muitas vezes, grupos de várias pessoas rodeavam um exemplar”⁵⁶ pois eles não podiam ser vendidos.

Outro espaço que se abre no XIX é o do “mercado literário”⁵⁷ que também tem a ver com o folhetim, lugar onde muitos autores se tornaram conhecidos. Poe, por exemplo, aos vinte e oito anos (1837) já era famoso pelos textos que escrevia no

⁵³ ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de: Denise Bottmann. 2. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 149.

⁵⁴ BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 24-25. (Obras escolhidas; v. 3).

⁵⁵ **Ibid.**, p. 23.

⁵⁶ **Id.**

⁵⁷ **Ibid.**, p. 29.

Literary Messenger, onde trabalhou durante dois anos e, de acordo com seu biógrafo, Hervey Allen, referido por Araújo, “...no ano de 1835, publicou no *Messenger*, trinta e sete críticas de livros e periódicos americanos e estrangeiros, nove contos, quatro poemas e trechos de seu drama ‘Policiano’ (...). Foi nas páginas do *Messenger* que Poe apareceu, pela primeira vez na arena americana, como o maior gladiador literário de sua época...”⁵⁸. Com a fama, o desejo de alguns literatos de seguir uma carreira política se torna uma prática. Ironicamente Baudelaire, segundo Benjamin “até o fim da vida permaneceu mal colocado no mercado”⁵⁹.

Assim, à imagem do ócio, do caminhante, do que nos cafés fica à espreita dos fatos do cotidiano, do que sofre de solidão e melancolia em meio à multidão da nova cidade que cresce e sufoca, junta-se a do “dândi” “criação dos ingleses...”⁶⁰, segundo Baudelaire, que se cristaliza e que tem em Proust o seu maior exemplo.

Há ainda um autor extremamente importante cuja produção se situa mais ao final do XIX, que é Émile Zola (1840-1902). Além da sua significativa criação literária, o que vai notabilizá-lo é o seu engajamento social e político. Envolve-se no conflituoso “Caso Dreyfus”, escreve o famoso artigo “J’Accuse” em 1898, em defesa daquele que considera inocente e injustamente julgado pelo estado francês, o Capitão Alfred Dreyfus, que teria fornecido documentos secretos ao exército alemão. Os que assim se colocam perante o “Caso” vão ser chamados pelos “anti-dreyfus” de “intelectuais”. A palavra adquire nesse momento um sentido pejorativo, segundo Helenice Rodrigues da Silva e será assimilada como denominando os intelectuais de esquerda. Passados os conflitos, revisto o processo, “o neologismo ‘intelectual’ que designava originalmente uma *avant-garde* cultural e política que ousava desafiar a razão do Estado (...) se perpetuou seja para nomear um grupo social, seja para qualificar uma maneira de encarar o mundo social em nome dos valores universais, contra as hierarquias estabelecidas”⁶¹. Com este fato Zola dá continuidade à figura do intelectual pré-

⁵⁸ ARAÚJO, R. **Edgard Allan Poe: um homem em sua sombra**. São Paulo: Ateliê Ed., 2002. p. 22.

⁵⁹ BENJAMIN, **op. cit.**, p. 29. (v. 3).

⁶⁰ **Ibid.**, p. 93.

⁶¹ SILVA, H. R. da. **Fragmentos da história intelectual: entre questionamentos e perspectivas**. Campinas, SP: Papirus, 2002. 159 p.; p. 15-16. (Coleção Textos do Tempo).

configurada por Voltaire no século XVIII, como aquele que defende os valores da verdade e da justiça sociais. É nos anos 50-60, do século XX, com Sartre (1905-1980), que o substantivo intelectual se estabelece definitivamente e cumpre o seu longo percurso de significações.

A entrada do intelectual no século XX vem acompanhada das transformações do XIX. O sentimento da modernidade, o tempo fugidio “à la Proust”, o tempo melancólico “à la Baudelaire”, atravessam a linha do XIX para o XX. O sentimento do efêmero vem junto, a sensação de esfacelamento do homem moderno antecipa as guerras que estão por vir. Esses sentimentos afetam o processo de continuidade histórica que se sente ameaçado e tem dificuldade para “descobrir os elementos ‘eternos e imutáveis’ em meio a essas disrupções radicais”⁶².

O reflexo das duas grandes guerras (1914-1918 e 1939-1945) se faz sentir na produção intelectual da metade do século XX. O projeto existencialista sartreano determina as atitudes dos intelectuais nos anos 60 e 70. Ele se estrutura com base na filosofia do dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) e na do alemão Martin Heidegger (1889-1976). A idéia chave do movimento é a de que “a existência precede a essência”. O termo existencialismo ficou tão em voga na França (e no mundo) que alguns cafés, algumas músicas e até um certo jeito de vestir eram chamados de existencialistas⁶³. Autores bem importantes partilharam dessa ideologia cuja proposta de engajamento total e exercício de uma ação efetiva eram a tônica. Entre eles: Albert Camus (1913-1960), que nos anos 50 se torna dissidente do movimento por causa de uma grave crise ideológica com Sartre e ainda Simone de Beauvoir (1908-1986), uma das primeiras mulheres a assumir um papel político-ideológico de grande significação para a história intelectual do nosso tempo.

Ocupando um lugar de suma importância naquele momento da história, Sartre torna-se então o símbolo do intelectual completo. A partir dele, o substantivo intelectual adquire uma acepção muito forte, já definida anteriormente. Esse estatuto do intelectual incorporado por Sartre só será redimensionado por meio do filósofo Michel Foucault

⁶² *Ibid.*, p. 22.

⁶³ LAGARDE, A.; MICHARD, L. *op. cit.*, p. 601. (v. 6).

(1926-1984) a partir da compreensão que seu trabalho vai tendo dentro do campo intelectual em que ele circula nos anos 70-80, e mais, onde seu texto, e não necessariamente ele, circula. Isso porque a obra de Foucault atravessa diferentes áreas tais como a filosofia, a história, a lingüística, a psicanálise e demora para ser assimilada em virtude da multiplicidade de temas e do ponto de vista de como são analisados.

O historiador Roger Chartier (1945) numa entrevista com alguns intelectuais depois transformada em livro no ano de 2001, quando perguntado sobre o papel do intelectual contemporâneo, diz: “...devemos nos distanciar do modelo clássico de intelectual ‘à la Sartre’, que se pronuncia sobre a totalidade dos problemas em uma sociedade. Pelo contrário, falando só da França, poderia citar Foucault ou Bourdieu, (1930-2001) cujas intervenções no mundo social vinculam-se estreitamente com trabalhos, estudos e conhecimentos em um campo particular...”⁶⁴. A posição de Chartier atualiza a imagem do intelectual a partir dos anos 70 do século XX, justamente quando a expressão pós-moderna surge para tentar dar conta de algumas transformações que aparecem a partir daqueles anos.

Ao pensar sobre a pós-modernidade, nos anos 80, Paulo Leminski considera que:

...ninguém pode prever o novo homem que está nascendo (...) no pós-moderno, passado e futuro se confundem num círculo irreversível. Dançou todo um conceito romântico de “originalidade”. Tudo já foi feito, tudo já foi dito. Entramos na era da citação, da tradução. (...). No “pós-moderno” a humanidade começa a girar em círculos, em torno de sua própria história (...). O homem está vivendo num mundo totalmente humano. Quando precisa de alguma coisa nova, saqueia o passado (...) o Japão é o país “pós-moderno” por excelência (...) a nipomania que toma conta do Ocidente “pós-moderno”: culinária, haikai, Kurosawa, Mishima, (...) artes marciais, “sashimi” e “ikebana”. O projeto pós-moderno é transformar a vida em arte, coisa em que os japoneses sempre foram mestres⁶⁵.

Questionando-se também sobre esse conceito ainda tão difuso no final dos anos 90, Harvey se pergunta: “...terá a vida social se modificado tanto a partir dos anos 70

⁶⁴ CHARTIER, R. **Cultura escrita, literatura e história**: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001. 190 p.; p. 80.

⁶⁵ LEMINSKI, punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl. **Correio de Notícias**, 04 jul. 1986. não paginado.

que possamos falar sem errar que vivemos numa cultura pós-moderna, numa época pós-moderna?”⁶⁶. Já Leyla Perrone-Moisés demonstra que como “movimento” estético-filosófico, o início da pós-modernidade varia de acordo com o teórico que o discute:

Vattimo aponta o final do século XIX; (...) Lyotard e Foster elegem o final dos anos 50; Jameson os anos 60 e o já citado Harvey escolhe o período entre 1968 e 1972. Continua a ensaísta: (...) Há, entretanto, um consenso: começou depois da Segunda Guerra Mundial, manifestou-se mais claramente na arquitetura, generalizou-se no discurso teórico a partir do pós-estruturalismo francês, e tornou-se discurso dominante nos meios acadêmicos norte-americanos (...) o pós-moderno tem sido visto em Kafka, Borges, Brecht, no “novo romance” francês, em Barthes, (logo ele, que duvidava até de ser moderno!) e até bem mais longe, em Cervantes e em Montaigne (Lyotard). Se isso se deve a uma “leitura sincrônica” dos autores do passado, esta é uma atitude tipicamente... moderna⁶⁷.

A verdade é que um melhor entendimento disso só acontecerá daqui a algum tempo quando o pós-moderno, já mais vivenciado, talvez se explique diante do surgimento de algum outro movimento, como enfim, sempre acontece.

No Brasil, o percurso do intelectual da primeira metade do século XX tem, em **Intelectuais à brasileira**, de Sérgio Miceli, um de seus melhores analistas. Essa obra é uma reedição com acréscimo de outros textos do autor, de uma outra lançada em 1979⁶⁸. Trata-se, no primeiro texto, de um tratado denso e bem organizado que analisa “a trajetória social de uma categoria de letrados atuantes”⁶⁹ entre 1889-1930, período da República Velha e do governo Vargas, tais como: Lima Barreto (1881-1922), Augusto dos Anjos (1884-1914), Manuel Bandeira (1886-1968), Oswald de Andrade (1890-1954), Mário de Andrade (1893-1945), Graciliano Ramos (1892-1953), Cassiano Ricardo (1895-1975), José Lins do Rêgo (1901-1957), entre outros. Passando pela geração pré-modernista e modernista, a tônica desse texto é uma constatação de que a “classe pensante” no Brasil não escapa à cooptação pelo Estado Novo de Getúlio Vargas. Numa entrevista à revista **Veja**⁷⁰, em 2001, Miceli atualiza sua discussão e fala do impacto que causou no Brasil a sua primeira edição. Constata que, vinte anos depois,

⁶⁶ HARVEY, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁷ PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 181.

⁶⁸ MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**. [S.l.], 1979.

⁶⁹ _____. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p. 15.

⁷⁰ Entrevista concedida a Carlos Graieb por Sérgio Miceli. **Veja**, 25 jul. 2001. p. 11-15.

pouca coisa mudou, sobretudo em relação à cooptação. Segundo ele, os intelectuais brasileiros não resistem à tentação do poder e uma grande maioria deles faz parte do Estado, ocupando lugares políticos na administração. Entre as razões que conduzem a intelectualidade para esse caminho, está a idéia de que “o mundo intelectual se adensou no Brasil. A rede universitária se ampliou, a indústria cultural se tornou mais forte, há mais editoras, mais publicações...”⁷¹. Outra é a de que o intelectual brasileiro não consegue ser independente do poder, pois mesmo “dentro das universidades há lutas terríveis pelo poder...”⁷². Miceli é contundente quando comenta que para o intelectual brasileiro “...esse processo de cooptação é um dado estrutural, sempre esteve no centro da nossa vida intelectual”⁷³. Há ainda indivíduos que se utilizam do ambiente intelectual para intenções políticas fora desse ambiente. Desse modo, muitas vezes fica difícil traçar a fronteira entre “o mundo intelectual e o mundo político”⁷⁴.

O texto de Leyla Perrone-Moisés, **Altas Literaturas**, anteriormente citado, é um dos mais importantes textos contemporâneos sobre os intelectuais da modernidade e da pós-modernidade. Pensando sobre a categoria dos “autores-críticos”, configuração dada a determinado tipo de escritores no final do século XIX e que aparece melhor no tópico seguinte deste trabalho, **O que é um autor**, ela aproxima autores de diferentes nacionalidades, diferentes tempos e diferentes formas de escrituras, mas que “têm em comum o fato de possuírem uma obra crítica extensa e abrangente”⁷⁵ como o americano Ezra Pound (1885-1972), o inglês T. S. Eliot (1888-1965), o argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), o mexicano Octávio Paz (1914-1998), o italiano Italo Calvino (1923-1985), o francês Michel Butor (1926), o brasileiro Haroldo de Campos (1929), e o francês Philippe Sollers (1936). Esse trabalho é particularmente interessante porque o tradutor e poeta-crítico Haroldo de Campos exerce sobre Paulo Leminski uma influência que é decisiva para a sua vida de poeta e tradutor. Além desse fato, um dos grandes méritos deste texto é o de olhar para os “escritores-críticos” no seu exercício de leitores. Sem dúvida, o autor que escreve sobre outros autores deve ser um leitor cujas

⁷¹ **Ibid.**, p. 11.

⁷² **Id.**

⁷³ **Id.**

⁷⁴ **Id.**

⁷⁵ PERRONE-MOISÉS, **Altas literaturas...**, p. 12.

leituras constituam, provavelmente, um mapeamento das relações de contemporaneidade entre os autores lidos, relações essas nem sempre exercidas num mesmo tempo cronológico mas sobretudo baseadas nas afinidades individuais. Ora, isso também se dá com o poeta Paulo Leminski que escreve sobre muitos autores e que, para poder fazer isso, exerce seu papel de leitor marcando sua trajetória de leitura num tempo e num espaço históricos por meio das suas escolhas pessoais, discussão que mais adiante será articulada.

Certamente outro aspecto essencial colocado por Leyla Perrone-Moisés é o da relação que ela estabelece entre a história e a literatura nesse trabalho com “escritores-críticos”. Para ela “...não é o leitor comum (...) mas sim o leitor que se torna escritor quem define o futuro das formas e dos valores. O que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (...) mas as leituras ativas daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras”⁷⁶. Considerando exemplar este ponto de vista de Leyla Perrone-Moisés, incorporo-o a esta tese como mais um dado teórico importante e indispensável para pensar o intelectual Paulo Leminski.

E assim, a figura do intelectual vai tomando corpo, se estruturando segundo os tempos e as mentalidades. Pensando foucaultianamente, qualidades vão se sedimentando nessa figura e nos levando ao encontro da imagem que hoje se tem dela. Minha intenção com esse percurso de construção da figura é a de conseguir detectar o que dela encontro em Paulo Leminski e o que dele não encontro nela. Nesse trabalho de re-construção, nessa tentativa de formar uma terceira figura é que se situa a possibilidade de ver nele o que o diferencia de outros ou o que, em muitos outros momentos o iguala ou o deixa quem sabe, alguém de outros.

Essa terceira figura já está diante de mim. Na aparência meio “beatnik”, meio “hippie”, ela circula pela Curitiba dos anos 60/70. Nas fotos que acompanham as notícias buscadas nos jornais da época, em arquivos públicos, não dá para dizer que exista alguma diferença entre a figura de trinta anos atrás e a figura de qualquer pessoa que circule hoje, ano 2003, pelas ruas de Curitiba. Na camiseta branca básica, hoje super “fashion”, numa atitude totalmente de vanguarda, um poema:

⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

nothing to lose
 nothing to choose
 nothing to blues

Na calça “jeans”, nas sandálias, nos óculos arredondados, na barba, no farto bigode, traço tão marcante na sua fisionomia que parece que nasceu com ele e que alguns anos mais tarde lhe servirá de proteção para esconder a boca vazia de dentes, essa figura é a parte aparente de um intelectual que deu o que falar, bem e mal, na Curitiba perdida de Dalton Trevisan. Talvez ele risse, ou quem sabe, ficasse irado com essa observação!

Como um intelectual pós-moderno, Paulo Leminski Filho caminha pela cidade, não de todo encaixado nela mas já sem o susto que a relação homem/cidade provoca na modernidade. O poeta que morre prematuramente aos 44 anos, que será velado na capela da Reitoria da Universidade Federal do Paraná, que é transformado em ícone da cidade, que será considerado um dos maiores poetas brasileiros dos anos 70/80, sem querer com essa datação reduzi-lo a um tempo marcado, que entre outras coisas será cidadão honorário póstumo do Paraná, viveu e atuou na vida prática e na vida literária sob o signo da negação, como se pode perceber diante do que segue.

O “poleminski”, como vai chamá-lo Ivan Justen Santana⁷⁷ numa palestra proferida na USP em 1998, é autodidata. Diz a lenda que falava seis idiomas e desconfiava de mais alguns. Recusa-se a seguir o caminho da universidade, embora tenha cursado por algum tempo o curso de direito na UFPR, onde classificou-se em 2º lugar no vestibular e o curso de letras na PUC/PR, onde classificou-se em 1º lugar. Ele mesmo comenta sobre isso dizendo ironicamente “que a universidade, instituição magna da classe dominante no plano da cultura, ensina literatura, canoniza autores, estabelece normas, legisla, condiciona o gosto e os critérios de apreciação e julgamento”⁷⁸. Quase dez anos mais tarde, ele vai continuar firme nessa sua forma de pensar a universidade:

⁷⁷ Defendeu dissertação de mestrado USP, 2002. SANTANA, I. J. **Paulo Leminski: intersemiose e carnavalização na tradução**. São Paulo, 2002. 161 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Língua e Literatura Inglesa e Norte-Americana, Universidade de São Paulo.

⁷⁸ LEMINSKI, P. Vida e literatura: distâncias. **Pólo Cultural**, 06 abr. 1978.

...Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco outro, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador. O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão⁷⁹.

Sentia-se intelectualmente limitado pela “província” de Curitiba, mas nunca saiu dela e o mais longe que chegou em termos geográficos foi perto: Rio de Janeiro e São Paulo. Dentro de um espírito anti-nacionalista, achava que o Brasil, em plena ditadura, era “uma abstração jurídica” e que “gostaria de pertencer a uma nação onde pudesse ser patriota”⁸⁰. Mesmo assim, aqui viveu, escreveu e morreu.

Um apartamento em Curitiba, perto da “boca maldita”, lugar no centro da cidade onde se reúnem políticos, intelectuais e figuras típicas da cidade para falar de tudo e de todos, inclusive Dalton Trevisan no tempo em que freqüentava tertúlias, serve, no início da vida de trabalho como professor e de letrado de Paulo Leminski, de laboratório das experiências poéticas iniciais, dos experimentos com a palavra e com a música, de encontros com amigos que permanecem ao seu lado até o fim da vida. Paulo Vítola, um deles, comenta, num artigo escrito a quatro mãos com Cesar Marchesini para o jornal **O Estado do Paraná**, de 6 de junho de 1999, página 5 da sessão Almanaque, em homenagem aos dez anos da morte do amigo:

Anos 60, Edifício Garcez, Boca Maldita. Paulo Leminski professor de História, Literatura e Redação do Curso Abreu Pré-vestibular, saindo de um treino na Academia Kodoban, convida alguns alunos, amigos meus, para ir até a casa dele. Estou ali por acaso. Não sou seu aluno, nem o conheço, mas também sou convidado. São mais ou menos três horas de uma daquelas tardes tediosas que costumam se arrastar sobre o fim de nossa adolescência em Curitiba, cidade chata, provinciana, acanhada. O apartamento fica na Doutor Muricy, no Edifício São Bernardo, a meia quadra da Biblioteca Pública. Uma caminhada, alguns degraus e estamos na sala de estar, sentados no chão em torno de um toca-disco portátil. Paulo acende um incenso e propõe uma audição de ópera chinesa. Antes de dar o play faz uma breve introdução sobre o autor e a obra, que logo revela-se mais interessante do que a peça que passamos a ouvir. (...). Começou aí e assim a amizade que me ligou a Leminski por mais de 25 anos (...) tudo rolou com tal intensidade que ainda hoje as histórias e personagens desse tempo formam uma selva espessa em minha memória. Um dia, quem sabe, eu respiro fundo e começo a contar. Por enquanto, contentem-se com esta cena do primeiro encontro, emblemática da estranheza com

⁷⁹ _____. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, S. [et al.]. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 284.

⁸⁰ GUIMARÃES, D. Leminski. **Nicolau**, 1988, p. 8.

que a cidade sempre contemplou a personalidade perigosamente fascinante do maior agitador cultural de minha geração.

Desde muito jovem Leminski vai abrindo caminhos e delineando o perfil que mais tarde irá se concretizar de uma forma nada comum. Foge do padrão de intelectual contemporâneo, produzido nas universidades, herança da Idade Média, quando estas se constituem em “lugares de saber” e, conseqüentemente, como um lugar que se torna condição importante para a configuração do perfil do intelectual. De uma certa forma porém, Leminski encarna também a imagem do intelectual artesão, do “litteratus”, do letrado, que escreve e ensina mas que se coloca num lugar distante dos academicismos.

Inquieto por natureza estabelece, em relação às instituições, vínculos sempre passageiros, desde o mosteiro, no início da adolescência, até as aulas no cursinho como professor. Por outro lado, vai estar sempre atento à possibilidade de uma interlocução com intelectuais como demonstra seu contato com nomes significativos do cenário nacional, com os quais desde os dezenove anos começa a se comunicar. Tem pela geração de intelectuais brasileiros anterior a sua, uma grande admiração. Num texto escrito entre os anos 70/80, intitulado “Duas Ditaduras”⁸¹, (referindo-se à ditadura política e à econômica que acontece em função do golpe militar de 64), ele revela muito do que pensa sobre eles:

No período compreendido entre a Constituição de 46, a mais liberal que já tivemos, e o golpe de 64, cresceu e produziu uma das gerações mais brilhantes que o Brasil já conheceu. Uma geração que se honra de nomes como: Glauber Rocha, Darci Ribeiro, Celso Furtado, os irmãos Campos, Décio Pignatari, Paulo Francis, Millôr Fernandes, Chico Anísio, Lígia Clark, Ferreira Gullar, Nelson Pereira dos Santos, Tom Jobim, Zé Celso, Hélio Oiticica, Mário Faustino, Reynaldo Jardim, (...) essa é a geração que está no poder cultural, (...) de uma forma ou de outra, todos eles tiveram seu trabalho afetado pelo golpe de 64, agravado em 68, quando todo um projeto geracional de um Brasil moderno, mais justo e mais emocionante de viver, foi bloqueado pelo que o país tinha de mais reacionário e obscurantista, as forças dos feudais, armadas de satélites artificiais e tanques de guerra (...). A geração que sai nos começos de 70 encontra um deserto diante de si...

Esse “deserto” das próximas décadas verá surgir um intelectual ligado ao seu tempo, que gosta de discutir as suas idéias, que dá palestras e entrevistas, que produz

⁸¹ LEMINSKI, P. **Anseios cripticos**: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias. Curitiba: Edições Criar, 1986. p. 107.

compulsivamente, que está sempre em posição de alerta, o eterno “work in progress” de Joyce. O repertório é extremamente diversificado. Ademir Assunção, poeta e jornalista paulista que conheceu Leminski nos anos 70, diz “...Eu havia estudado poesia erudita, Ezra Pound, os provençais do século 13, os modernistas (...) quando conheci a obra do Paulo e do Torquato Neto senti que eles falavam uma linguagem muito próxima do que eu vivia (...) pelo menos 70% dos poetas de minha geração receberam influência dele. Estávamos mais para Leminski do que para Drummond...”⁸². Numa matéria preparada para a revista **Medusa**, meses depois deste depoimento, o mesmo Ademir Assunção faz de Leminski uma descrição simples e abrangente:

...sua multiplicidade atrai referências de diversas épocas e culturas: da poesia clássica chinesa ao blues afro-americano, da patafísica de Jarry ao vigor samurai de Yukio Mishima, dos clássicos gregos ao rock’n’roll, do haikai japonês ao tropicalismo, de Cruz e Sousa a Leon Trótski, de James Joyce a John Fante, de Samuel Beckett a Cartola, de poemas do Egito Antigo ao videotexto, do supra-erudito ao supremo popular, do universo cósmico de uma biblioteca aos movimentos mundanos⁸³.

O sentimento de estar frente ao deserto, ao vazio, num reflexo deixado pelos anos difíceis da repressão, aparece no discurso literário da época. Esta sensação foi experimentada por muitos outros intelectuais além de Leminski, naturalmente, mas é possível fazer, a posteriori, uma avaliação e entender esse “vazio” de um outro jeito.

Em 1985, Flora Süssekind escreve um livro, **Literatura e vida literária**⁸⁴, onde pensa amadurecidamente a literatura nos anos de autoritarismo, apontando para um outro entendimento desse “vazio”. Ela diz que o uso da expressão “vazio cultural”, circulou de tal forma nas últimas duas décadas que se tornou um “verdadeiro lugar comum”. E acrescenta:

...não houve vazio, houve um volume significativo de publicações. É só pensar na recente ampliação do mercado editorial no Brasil, possível graças à conquista de público realizada nos anos 70. Por outro lado, se estas vias privilegiadas pela ficção brasileira demonstram esgotamento e certa acomodação estética, nem todos os seus produtos têm sido de má

⁸² FERNANDES, J. C. Leminskianos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 1999, Caderno G, p. 5.

⁸³ ASSUNÇÃO, A. Leminski: o bandido que sabia latim. **Medusa**, n. 6, p. 3, ago./set. 1999.

⁸⁴ SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. 94 p. (Brasil: os anos de autoritarismo).

qualidade. Basta pensar no aproveitamento do “realismo mágico” por Murilo Rubião, (...) na qualidade dos dois primeiros volumes de memórias de Pedro Nava, no experimentalismo do **Catatau** (1976) [sic], de Paulo Leminski, num romance como o cruel **A hora da estrela**, de Clarice Lispector, (...) ou na capacidade revelada por Haroldo de Campos em **Galáxias** de tensionar ao extremo os limites mesmos da prosa, da trama e da verossimilhança realista tão cara à nossa ficção⁸⁵.

Não se pode dizer que em função desses sentimentos frente à realidade política brasileira, Leminski possa ser chamado de poeta social, no sentido de fazer uma poesia de cunho político-ideológico, ao contrário, o que produz é a afirmação de estar em outra dicção poética:

eu queria tanto
ser um poeta maldito
a massa sofrendo
enquanto eu profundo medito
eu queria tanto
ser um poeta social
rosto queimado
pelo hálito das multidões
em vez
olha eu aqui
pondo sal
nesta sopa rala
que mal vai dar para dois⁸⁶.

Sobre esse mesmo poema, um comentário:

Ah, isso me assombrou durante anos. Nesse poema estou zombando de mim mesmo. No terceiro mundo a gente tem consciência pesada de ter almoçado e jantado. A felicidade geral do povo é da alçada de duas coisas: da administração pública ou da revolução. A poesia é absolutamente inadequada para fazer isso. Quando o poeta faz um poema social ele está apenas dando uma alívio para a consciência de classe média. (...). A verdade é que a poesia articula muito mal no real histórico imediato⁸⁷.

Sobre esse tema escreveu também um longo artigo intitulado “Literatura e classes sociais”, na revista **Polo Cultural** de 11 de maio de 1978. O sub-título dá a medida do conteúdo: “A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico” (Oswald de Andrade). O desejo oswaldiano de chegar às massas faz parte também do caminho

⁸⁵ **Ibid.**, p. 63.

⁸⁶ **PAULO Leminski**. 2. ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. p. 57. (Série Paranaenses, n. 2).

⁸⁷ LOPES, R. G. Meu encontro com a “besta dos pinheirais”. **Radar**, p. 18-21, set./out. 2002.

intelectual de Leminski. Mas chegar a ela, não de forma banal, oferecendo o “pão de cada dia”, a poesia corriqueira mas aquela elaborada e caprichada. O poeta diz: “...Para mim tanto a universidade quanto uma academia de letras não têm nada a ver. Eu não me movo neste universo. A poesia que faço é para ser publicada em jornal, na minha coluna e comprada na banca, (...) publicar em jornal leva a gente a ficar mais gente, mais em estado de massa. Hoje eu quero carne crua servida de pé no balcão. Carne humana, de preferência”⁸⁸. Claras aí as contradições humanas da qual nem mesmo os poetas escapam, ao contrário, são eles os que mais se debatem entre o ser e o parecer. O caminho ideológico de Leminski, é sempre com e pela palavra, a poesia como arma. Para ele, “...A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRAGMÁTICO DA MENSAGEM; o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA alterar as relações de propriedade e distribuição das riquezas os equilíbrios de poder entre classe e classe nação e nação este é o grande Poema: nossos poemas são indícios dele meramente”⁸⁹.

Essa posição se confirma realmente na poesia:

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras, noches, poemas⁹⁰.

Assim, essa figura de intelectual que se mostra é durante todo o tempo contornada por palavras:

Lugar onde se faz
o que já foi feito,
branco da página,
soma de todos os textos,
foi-se o tempo
quando, escrevendo,
era preciso uma folha isenta.

⁸⁸ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Memória de vida: Paulo poeta Leminski. 1944 – 1989.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1989. p. 23.

⁸⁹ Carta 9. LEMINSKI, P. e BONVICINO, R. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica.** Colaboração de Tarso M. de Melo. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 48.

⁹⁰ LEMINSKI, P. **Melhores poemas de Paulo Leminski.** 5. ed. São Paulo: Global, 2001. p. 60. (Melhores poemas, 33).

Nenhuma página
 jamais foi limpa.
 Mesmo a mais Saara,
 ártica, significa.
 Nunca houve isso,
 uma página em branco.
 No fundo, todas gritam,
 Pálidas de espanto⁹¹.

E o deserto, aquela herança que a geração de 70 recebe, significa. Os que vieram antes e depois do golpe se encontram. E não há isenção diante do nada. O vazio pede para ser preenchido e Paulo Leminski não se furta a esse trabalho. Com a soma de todos os textos já lidos, não há “página em branco”, o que reitera a idéia de que a literatura se faz numa linhagem de textos. A sua página se transforma numa obra importante. Esse intelectual que suscita sentimentos extremados mostra bem os vestígios deixados pela modernidade no homem pós-moderno. Em Leminski há: uma parte da consciência da mundaneidade e da cotidianidade de Baudelaire, uma sensação do “desassossego” de Fernando Pessoa; uma sensibilidade precoce, parecida com a de Arthur Rimbaud, uma erudição e uma pretensão adquiridas pela afinidade com James Joyce, a busca de uma linguagem com novos sentidos e de uma escritura que rasga os padrões, como Mallarmé. Isso ele recebe dos que o antecedem. Para os que o acompanham em seu tempo e depois dele, ele deixa a idéia de que “a poesia é uma linguagem e não apenas uma técnica ou expressão lírica”⁹². E que requer muito trabalho. É famosa a sua frase “Não sou poeta de final de semana”.

Quanto ao mais, o intelectual Leminski se faz contornar também pela prosa, pela música, pela tradução, pelas dezenas de ensaios publicados em inúmeros jornais e revistas nos anos 70/80, cujo conteúdo é tão diversificado quanto a totalidade de sua obra. A publicidade e a televisão também são áreas em que ele trabalha, fazendo jus a um dos muitos “slogans” que mesmo depois da morte ele continua a receber que é o de “poeta multimídia”. Esse movimento de trabalhar com os meios de comunicação mostra

⁹¹ Plena Pausa. *Ibid.*, p. 111.

⁹² Rodrigo Garcia Lopes. FERNANDES, J. C. Leminskianos. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 jun. 1999, Caderno G, p. 5.

que, embora ele não tenha pertencido a uma geração “informatizada”, pois foi sentado a frente de uma “Remington”, apelidada de Filomena, que escreveu seus textos, teve plena consciência de que o mundo já tinha se tornado “uma aldeia global”:

Os gestos “pós-modernos” correspondem a um mundo: a) totalmente urbano; b) onde prevalece o setor terciário (serviços); c) onde a empresa adquiriu um caráter abstrato, impessoal, “sociedades anônimas”, e d) “last but not the least”, onde a indústria e a tecnologia eletrônica adquirem uma importância tão grande na vida das pessoas que se pode dizer, com McLuhan, que o próprio sistema nervoso do homem começa, por fim, a ser exteriorizado, sob forma de tecnologia. Como todas as revoluções e inovações, a era “hightec” eletro-computadorizada apanhou todas as pessoas desprevenidas. Hábitos tradicionais e objetivos de vida “clássicos” entram, bruscamente, em cheque (sic), substituídos por gestos cujo destino desconhecemos. (...) o “homo-post-modernus” é o resultado, agente e paciente desta nova realidade. (...). Todos sabem (no mundo “pós-moderno”, *todos* sabem) que o chamado processo civilizatório, a sociedade industrial, está depredando e destruindo inexoravelmente os recursos naturais do planeta. (...). O “pós-moderno”, é a apoteose do lixo. Diante de nós, só temos a reciclagem do lixo. O passado sob forma de “dejeito”, sobra, resto, monturo, o sambaqui, o “sebo”, o ferro-velho. (...). A cultura “pós-moderna” adquire sua coloração (...) da muito presente perspectiva de uma hecatombe nuclear. Não se faz mais futuro como antes. De que é que adianta alguém fazer uma obra que só vai ser assimilada e compreendida daqui há cem anos, se não sabemos se o mundo e a humanidade vão durar até lá? O clima “pós-moderno” é pré-apocalíptico.⁹³

Além dos efeitos da “globalização”, o poeta sofre também as consequências de pertencer a uma geração que entra para a história do país por vias bem conturbadas, a “geração de 68”, que é a que sofre o impacto de mudanças cruciais: mudanças políticas, morais, filosóficas, existenciais. Ele mesmo relata, com a síntese que lhe é característica, os acontecimento da época:

1968: MAIS QUE UM ANO

mundo:

contestação, rebelião estudantil na França, “primavera em praga”, / riots nos “campus” universitários americanos, / os “powers” (black, red, gay, womans lib), a pílula, o aborto, o martírio do vietnã, / radicalização em sentido socialista na américa latina, / movimento hippie, beatles, love and peace, “flower children”, / cultura pop, psicodelismo, zen, / sociedade alternativa, permissividade, age of aquarius, “hair”, / rock, dylan, hendrix, / homem na lua, maculhan, aldeia global, o meio é a mensagem, andy warhol, / contracultura, the greening of amerika, woodstock, “living theatre”, / misticismo, hinduísmo, hare krishna, astrologia, meditação, transcendental,...⁹⁴

⁹³ LEMINSKI, *Anseios crípticos...*, p. 61-63.

⁹⁴ _____; BONVICINO, R., *op. cit.*, p. 188.

Diante de todos estes fatos ninguém pode mesmo passar impune, uma página como essa jamais é uma página em branco, como diz o poema. Assim contextualizado, é possível entender a energia e a emergência que regem a produção intelectual de Paulo Leminski. Dentre tantos escritores que surgem nos anos 60/70, contra tudo e contra alguns ele se torna um intelectual que marca, com sua breve vida, a história literária brasileira.

1.2 O CONCEITO DE AUTOR

Quando eu aprendi a ler e escrever, eu
devorava os livros!
Eu pensava que livro é como árvore, é como
bicho: coisa que nasce!
Não descobria que era um autor!
Lá pelas tantas, eu descobri que era um
autor!
Aí disse: “Eu também quero.”⁹⁵
Clarice Lispector

Para pensar sobre o autor em geral e também para compreender melhor o autor que é objeto desta tese, Paulo Leminski, recorro ao texto de Foucault, **O que é um autor?**⁹⁶ e me detenho na leitura do livro de Roger Chartier, **A ordem dos livros**⁹⁷. Saindo em busca de uma história do autor entende-se que sozinha ela não existe. Ela só existe profundamente entrelaçada com a história daquilo que criou um espaço e permitiu ao autor instalar-se num determinado lugar. Assim a história do autor caminha par e passo com a história do livro e tudo que a configura, tal como o manuscrito, o copista, o códex, a impressão, o livro impresso, o livreiro-editor, o leitor, a leitura, a forma

⁹⁵ GOTLIB, N. B. **Clarice uma vida que se conta**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 39.

⁹⁶ Esse texto tem sua origem numa comunicação apresentada por Foucault à Société Française de Philosophie, a título de um projeto. Ela aconteceu às 16:45h do dia 22 de fevereiro de 1969, na sala n. 6, no Collège de France. A sessão foi presidida por Jean Wahl, que coordenou o debate que se seguiu à conferência cujo teor também acompanha a presente edição. Ainda no mesmo texto dois outros ensaios de Foucault intitulados “A vida dos homens infames” e “A escrita de si”. FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução de: António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3. ed. Lisboa: Vega: Passagens, 1992. 164 p.

⁹⁷ CHARTIER, R. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Tradução de: Mary Del Priori. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1999. 119 p.

material do livro tal qual conhecemos hoje. É no entremeio desses elementos que a figura do autor vai se mostrando, buscando acomodar-se num e noutro lugar, impondo-se ou desaparecendo. E uma coisa é certa, uma cultura do escrito é o que sustenta tanto a história do livro quanto a do autor.

A associação da figura do autor à do impresso aparece bem nas definições da palavra autor, no final do século XVII. Em 1680, o **Dictionnaire Français**, de Richelet, define o autor num primeiro sentido, “como o primeiro que inventou alguma coisa, que disse alguma coisa, que é a causa de alguma coisa que se realizou”, em seguida diz que “autor é aquele que compôs algum livro editado”⁹⁸.

Dez anos mais tarde, em 1690, o **Dictionnaire Universel**, de Furetière⁹⁹, comentando sobre o sentido literário da palavra autor, diz: “autor, em matéria de literatura, diz-se de todos aqueles que trouxeram à luz algum livro. Atualmente, se diz daqueles que fizeram editar”, e exemplifica: “Esse homem (...) fez-se erigir em autor, fez-se editar”¹⁰⁰. Essas definições já evidenciam a diferença entre ser um escritor e um autor. Para tornar-se um autor, o escritor deve fazer-se publicar e fazer circular o texto impresso, o que significa que o termo autor não pode ser aplicado a qualquer um que escreve.

Antes porém destas definições existirem, a categoria de autor já havia sido definida um século antes, 1584, quando duas bibliotecas, a de La Croix du Maine e a de Antoine Verdier organizam pela primeira vez um catálogo reunindo nomes de autores e suas obras. Essa relação é organizada em ordem alfabética e reúne autores que escreveram em francês nos últimos 150 anos. Nela encontra-se também a descrição do impresso, onde foi publicado, o ano da publicação e, fato importante, a relação de três

⁹⁸ **Ibid.**, p. 44.

⁹⁹ **Id.** “Em 1690, o **Dictionnaire universel**, de Furetière, enuncia sete sentidos da palavra *autor*. Aquele que concerne à *literatura* só aparece em sexto lugar. Ele vem depois das definições da palavra nos domínios filosófico e religioso (“Quem criou ou produziu alguma coisa” / “Diz-se por excelência da primeira causa, que é Deus”), técnico (“Diz-se em particular daqueles que são os primeiros inventores de alguma coisa”), prático (“Diz-se também dos chefes de um partido, de uma opinião, de uma conspiração, de um murmúrio que corre”) e genealógico (“O autor da estirpe de uma casa, de uma família”). E tal sentido procede a definição jurídica: “Em termos palacianos, chamamos *autores* aqueles que adquiriram o direito de possuir alguma herança por venda, troca, doação ou outro contrato”. **Id.**

¹⁰⁰ **Id.**

nomes que compõem a obra, o do autor, o de para quem é dedicada a obra, que é o protetor ou o patrocinador e ainda o do livreiro ou editor-impressor da obra. Essa informação contida no catálogo representa a imagem encontrada nas páginas de rosto dos impressos da época, e sobre isso Chartier comenta que “o terço superior da página de rosto é, assim, consagrado à relação fundamental que domina toda a atividade literária até a metade do século XVIII: aquela que liga um autor, já constituído como tal, ao protetor do qual ele espera apoio e gratificação”¹⁰¹.

Esses catálogos propõem também a necessidade de se pensar uma “vida de autores”¹⁰² instaurando a “biografia do autor como referência fundamental da escrita”¹⁰³. Este fato é um primeiro indício do “primado do autor - definido como indivíduo real, cuja vida pode ser contada”¹⁰⁴, e que vai, em meados do século XIX, ocupar papel de relevância dentro da crítica literária, como mais adiante veremos. Assim pode-se observar que no momento de sua elaboração “o manuscrito faz o autor tanto quanto o impresso” e tanto um quanto outro anunciam em seus títulos para cada autor “suas composições impressas e outras” ou o “conjunto das obras impressas e não impressas”¹⁰⁵. Importante observar que no fim do século XVI, a distinção entre escritor e autor ainda não é nítida, embora já existam indicações de que a categoria de autor “constitui o princípio fundamental da classificação do discurso mesmo se alguns deles não possuem existência impressa”¹⁰⁶. Essa primeira tentativa de du Maine e de Verdier de reunir autores e obras antecipa o que muito mais tarde Foucault vai pensar quando prevê para determinados textos a “função-autor”, função essa que circunda esses textos, classificando-os.

É no início do século XVII que a categoria de autor se define diferenciando-o do escritor, tendo como primeiro critério o reconhecimento real da paternidade literária desse autor sobre seu texto, quando seu nome vem impresso nas páginas de rosto das publicações. Outras marcas surgem e vão, aos poucos, mostrando as feições da figura do

¹⁰¹ **Ibid.**, p. 47.

¹⁰² **Ibid.**, p. 45.

¹⁰³ **Id.**

¹⁰⁴ **Id.**

¹⁰⁵ **Ibid.**, p. 46.

¹⁰⁶ **Id.**

autor sempre envolvida com o caminho seguido pelo impresso. A “mais espetacular dessas marcas é a da representação física do autor em seu livro. O retrato do autor que torna imediatamente visível a atribuição do texto a um eu singular é freqüente no livro impresso do século XVI”¹⁰⁷. E a partir daí a escrita torna-se a marca de uma individualidade, de uma originalidade, o autor aí se afirma como criador e construtor de seu próprio discurso.

Consciente da autoridade que detém sobre os seus escritos, o autor se permite interferir na produção material, na forma como seu livro será editado. Um regime jurídico se instala entre autores e impressores. Contratos são firmados levando em conta todos os detalhes da produção do livro e assim, “essas convenções atestam claramente a vontade dos autores de estabelecerem a sua autoridade sobre o modo de circulação de seus textos”¹⁰⁸. A intenção de controlar o próprio texto embora pareça um fato novo, já existia na época do manuscrito, séculos XIV e XV, quando a produção do texto era partilhada entre o autor e o copista, o que poderia significar a possibilidade de adulteração das intenções do autor. Isso deixa claro que “se instaura desde os últimos séculos do livro copiado à mão, uma forte relação entre o autor e o livro como objeto”¹⁰⁹.

Outra marca da relação do autor com o impresso se mostra no século XVIII, momento em que os próprios autores pretendem intermediar as negociações de seus livros com os impressores ou livreiros que vão publicá-los. Esse é o momento também em que os autores “desejosos de viver de sua pena” querem se “profissionalizar”¹¹⁰. A

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 53. Em artigo sobre a biografia renascentista, Peter Burke, comentando sobre a noção de individualismo vigente no Renascimento, mostra que, se por um lado há nesse período uma proliferação de biografias, o que pode representar “um desabrochar do indivíduo”, conforme Jacob Burckhardt, citado por Burke, por outro mostra que a noção de individualidade ainda não é bem nítida nesse período. Prova disso é que as biografias do renascimento são carregadas de “curiosidades” ou anedotas “sobre uma pessoa já contadas sobre outras pessoas” o que significa que há características “individuais” que atravessam muitos dos biografados. Além disso, o uso do retrato do autor impresso na capa de rosto de um livro e que marcaria a sua propriedade sobre um texto, acontece de forma surpreendente, pois segundo Burke, a mesma matriz de madeira de um retrato de autor era usada para “imprimir retratos de indivíduos diferentes nos livros impressos do século XV e XVI”. BURKE, P. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.10, n.º 19, p. 83-97, 1997.

¹⁰⁸ CHARTIER, *A ordem...*, p. 55.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

idéia de que é possível viver de escritura (fato que Voltaire ironiza dizendo: “a infeliz espécie que escreve para viver”¹¹¹, referindo-se aos escritores do submundo literário do século XVIII) nos remete aos primeiros anos desse século, 1725, quando autores e livreiros discutem o direito de propriedade dos textos judicialmente. É o caso do “*statute* de 1709, que tenta quebrar os monopólios dos livreiros londrinos, atribuindo aos autores o direito deles mesmos pedirem um *copyright*”¹¹². Entre um embargo e outro, decide-se pelos direitos do autor na medida em que “a obra produzida por um autor” é aí encarada como “fruto de um trabalho que lhe é pessoal, do qual ele deve ter a liberdade de dispor como lhe aprouver”¹¹³. E ainda, “quer seja ele encarado como uma propriedade plena, quer seja identificado como uma recompensa, o direito do autor sobre sua obra encontra sua justificativa fundamental na assemelhação da escrita a um trabalho”¹¹⁴.

Nos anos 30, do século XX, surge um movimento literário de crítica, “new criticism”, que se ocupa da história do livro no mundo de língua inglesa. Para estes pensadores, a história do texto é uma história sem autor e sem leitor. O texto basta-se a si mesmo, o que significa dizer que as questões da autoria e da recepção dos textos não interferem no seu significado. O texto significa na sua materialidade. Essa postura tira o autor de cena. Para os adeptos dessa idéia, o essencial na questão da história do livro “reside no processo de fabricação do livro, tomado a partir das marcas que ele deixou nos próprios objetos, explicado pelas decisões editoriais”¹¹⁵.

Já na história francesa do livro, os livros “têm leitores mas não têm autores”¹¹⁶. Essa história vai se preocupar com “a hierarquia do meio que fabricava e vendia livros: negociantes-livreiros, tipógrafos, operários, compositores, impressos, fundidores de livro, gravadores de encadernações”¹¹⁷. Fora isso, há uma preocupação com os leitores, ou seja, com uma “sociologia da leitura”, o que pode ser pensado em termos mais

¹¹¹ **Id.**

¹¹² A noção de “copyright” entendida como um direito de propriedade de um autor sobre uma obra original produzida por seu gênio criador, data de 1728. **Ibid.**, p. 39, 104.

¹¹³ **Ibid.**, p. 40.

¹¹⁴ **Id.**

¹¹⁵ **Ibid.**, p. 33.

¹¹⁶ **Ibid.**, p. 34.

¹¹⁷ **Id.**

atuais, como uma preocupação com as práticas sociais da leitura. A ausência do autor aí se justifica pela mentalidade dos historiadores da época que acreditam que pensar sobre o autor não é tarefa sua mas sim de outros especialistas, tal como biógrafos, por exemplo.

Diante dessas ausências e presenças do autor na história do livro, Chartier constata que “quer ignore o autor ou o deixe a cargo de outros especialistas, a história do livro tem sido praticada como se suas técnicas e descobertas fossem irrelevantes para a história dos produtores de textos, ou como se esta fosse destituída de qualquer importância para a compreensão das obras”¹¹⁸.

No entanto, se pensarmos numa história da noção de autor, é em meados do século XVIII, segundo João Adolfo Hansen¹¹⁹, que o autor começa a ser produzido pela crítica literária como um efeito infinito da interpretação. Com isso a figura do autor se aproxima daquela da exegese cristã que alegava a santidade do autor quando havia a necessidade de demonstrar o valor de um texto. Os sentimentos e as experiências vividas na vida cotidiana passam a ser motivo de busca desses traços nos textos produzidos pelos autores da época. E aí se instala o “primado do autor” que já se insinuava no século XVII como se comentou que, instigado pela crítica que na tentativa de explicar o texto pela vida passa a buscar as “intenções ocultas do autor”, as quais poderiam estar ali no texto, mesmo sem que ele tivesse consciência disso. Para entender esse lugar ocupado pelo autor no século XVIII, é preciso lembrar junto com Jean-Benoît Puech que “...o autor moderno nasce no século XVIII, quando o campo literário que se institucionalizou a partir da metade do século XVII, adquire uma autonomia irreversível. A demanda do público é enorme; o mercado se libera; as redes de sociabilidades, os círculos de intelectuais e os salões mundanos onde burguesia e aristocracia se misturam se tornam mais abertos e ativos”¹²⁰.

Desta forma, a noção idealista e sublimada do autor se fortalece no século XIX romântico. A crença numa subjetividade, numa história de vida cuja significação orienta

¹¹⁸ **Id.**

¹¹⁹ HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, L. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 10-43.

¹²⁰ PUECH, J.-B. Du vivant de l’auteur. **Poétique**, Paris, n.º 63, p. 280, sept. 1985. Tradução de minha responsabilidade.

a significação dos textos, faz com que a noção de autoria seja entendida como a presença do indivíduo-autor na obra. Essa crença da presença do autor em seu texto provém da crítica literária que “atingiu a plenitude de seus meios e de seu poder como instituição autônoma no final do XIX”¹²¹. O escritor e crítico francês, Saint-Beuve (1804-1869), é a figura mais eminente deste movimento de efetivação da crítica literária na primeira metade do XIX. É ele quem promove o exercício da biografia como possibilidade de entendimento da obra de um autor. Segundo Jean-Claude Bonnet, “...o famoso dispositivo *do homem e da obra*, (...) sobretudo depois de Saint-Beuve, se imporá como o princípio da biografia e da história literária”¹²².

O movimento romântico da primeira metade do século XIX rompe com determinados códigos que orientavam a produção literária até então. Entre eles, “o código moral, o estético, o de gênero, o de estilo, o canônico”¹²³. Dessa forma, libertam-se esses autores e mais tarde também os do século XX, das amarras do passado e colocam-se à vontade para sentir e refletir, a partir de seus textos, o seu universo interior. Há uma preocupação com a própria escritura, há “a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever e as razões para fazê-lo de determinada maneira”¹²⁴. Em função disso nasce uma nova categoria de autor, a dos “‘escritores-críticos’, (...) o exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade”¹²⁵. Isso significa que, paralelamente à produção de seus textos, eles escrevem textos teóricos de crítica sobre outros autores. Esse exercício lhes permite um maior conhecimento de seu próprio ofício de escritores e também lhes dá um rumo para a sua própria escrita. Baudelaire, mais uma vez é um belo exemplo, sabendo-se que produziu um bom número de textos críticos. Segundo Weinhardt¹²⁶, “Baudelaire fez minuciosa resenha de *Madame Bovary*, e escreveu exaustivamente sobre Victor Hugo e Théophile Gautier, dedicando sua obra máxima ao último a quem

¹²¹ PERRONE-MOISÉS, *op. cit.*, p. 10.

¹²² BONNET, J.-C. Le fantasme de l'écrivain. *Poétique*, Paris, n.º 63, p. 262, sept. 1985.
Tradução de minha responsabilidade.

¹²³ PERRONE-MOISÉS, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁴ *Id.*

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ WEINHARDT, *op. cit.*, p. 37.

identifica como ‘poeta impecável’¹²⁷”. Diferente da crítica literária institucionalizada, que trabalha com a análise, “a crítica dos escritores lida diretamente com valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar (...) ao escolher falar de certos escritores do passado e não de outros, os ‘escritores-críticos’ efetuam um primeiro julgamento”¹²⁸. Essa escolha é importante pois determina as preferências e as afinidades individuais, antecipando a fórmula ditada por Paul Valéry (1871-1945) “Ler, eleger”¹²⁹. Essa fórmula é perfeitamente aceitável pois, para aquele que se dedica à leitura como instrumento de conhecimento e de prazer, ler é eleger, escolher, marcar o lugar de certos autores dentro da própria trajetória de leitura de cada um.

Recuperando então a idéia do “autor-presença” no decorrer do século XIX romântico e a dos “escritores-críticos” mais no final do mesmo século, cabe encaixar aqui a figura do editor que entra nesse movimento do XIX praticamente junto com a figura do autor. Segundo Roger Chartier, a história da edição começa no século XIX. Isso se pensarmos numa definição moderna de editor “como ofício particular definido mediante critérios intelectuais mais que técnicos ou comerciais. Daí a luta entre editores que se constituem a si mesmos como intelectuais e os autores, quando a edição já é uma profissão distanciada do mundo mecânico, da oficina de impressão e do mundo comercial da livraria”¹³⁰. Não se pode esquecer porém, que a palavra edição já se prestou a outros usos, como por exemplo, “quando publicar um texto era lê-lo em voz alta em um salão, em uma sociedade ilustrada, em um cenáculo literário, ou ainda quando, em momentos posteriores, ela se vincula ao comércio de livraria”¹³¹.

Dessa forma, é no século XIX que editores e autores, investidos de novos papéis, vão estabelecer relações nem sempre “idílicas”¹³². Os autores do XIX vão tentar realmente se profissionalizar, o que traz implicações econômicas. Há uma forte preocupação com a forma material de seus textos, como eles serão publicados e divulgados. E, se no século XVIII houve um momento em que “viver da própria pena”

¹²⁷ *As flores do mal* é considerada a obra mais importante de Baudelaire.

¹²⁸ PERRONE-MOISÉS, *id.*, *op. cit.*

¹²⁹ “Lire, élire”. *Ibid.*, p. 10.

¹³⁰ CHARTIER, *Cultura escrita, literatura...*, p. 46.

¹³¹ *Ibid.*, p. 4.

¹³² *Ibid.*, p. 51.

era a intenção de alguns dos autores da época, essa intenção é diferente da que se configura nos autores do XIX, pois entre os primeiros a questão econômica não tinha papel importante visto que a maioria deles vivia de sua própria fortuna e, quando não, do mecenato, do patronato. Isso dava aos livreiros-editores do XVIII a liberdade para manipular o processo de edição dos textos. Já os editores do XIX, pressionados pela questão econômica que advém da profissionalização dos autores e, ao mesmo tempo, se colocando “como intelectuais que fazem livros”¹³³ nem sempre terão a sua vontade coincidindo com a dos autores, o que vai gerar um conflito que se insinua no XIX e que vai se estabelecer no século XX, sobretudo no que diz respeito à questão dos direitos autorais que serão revisitados e reconsiderados no decorrer do novo século.

Se aparece no autor do século XIX esse lado prático da efetivação de uma profissionalização, não se pode esquecer do outro lado, aquele em que ele é sacralizado e priorizado pela crítica dentro do sistema literário constituído pelo autor, o texto e o leitor. Essa “hipertrofia da noção de autor”¹³⁴, segundo Zilberman, vai nas primeiras décadas do novo século se dissipando, se diluindo, escorregando, até que, por volta dos anos 70 ela cede o lugar para o texto e conseqüentemente para o leitor.

É no cenário dos anos 60/70 do século XX que o paradigma denominado crítico-estruturalista vai trabalhar com a noção de “apagamento” do sujeito. É a partir desse momento que o “primado do autor” passa a ser questionado. Dois autores assumem, embora não exatamente da mesma forma, a frente dessa discussão, Roland Barthes e Michel Foucault. Num artigo publicado em 1968, intitulado “A Morte do Autor”¹³⁵, Barthes propõe o afastamento do autor como presença no texto, privilegiando com isso a escritura que passa a ocupar um outro lugar que não mais aquele representativo de uma subjetividade. O autor não é mais o “pai” de seu texto. Negada a origem de uma voz, chega-se à substituição do “eu falo” por “isto fala”. A noção de criação desaparece junto com o autor, dando lugar ao leitor, que nasce, segundo Barthes com a morte desse mesmo autor.

¹³³ **Id.**

¹³⁴ Termo usado por Zilberman. ZILBERMAN, R. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Ed. SENAC, 2001. 131 p. (Ponto futuro; 3).

¹³⁵ BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de: Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 376 p.

Já o texto publicado por Foucault em 1969, **O que é um autor?** torna-se por muito tempo vítima de uma má interpretação quando lhe é atribuída a tão propagada “morte do sujeito” que se cristalizará como a “morte do autor”. A expressão é barthesiana e o questionamento proposto por Foucault vai buscar, historicamente, um entendimento de como a figura do autor chegou ao tão propagado primado e também à constatação de que há elementos que impedem efetivamente o desaparecimento do autor. Seu raciocínio é o de que, se o texto aponta inevitavelmente para seu autor, de que forma isso acontece? Mostro aqui alguns dos caminhos percorridos por Foucault. Três pontos são essenciais: a noção da “função-autor”, a da diferença entre o “nome próprio e o nome de autor” e a noção de “obra”.

Basicamente a função-autor caracteriza um discurso opondo-o a outros discursos, ela não se exerce da mesma maneira sobre todos esses discursos, ela é historicamente imputada a determinado tipo de textos e é uma forma de “retirar do sujeito o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa dos discursos”¹³⁶. Quanto ao nome, Foucault vai dizer que o nome do autor circula de forma diferente do nome próprio. O nome do autor “é mais do que uma indicação, um dedo apontado para alguém; em certa medida é o equivalente a uma descrição”¹³⁷. O nome do autor contorna e recorta certos textos diferenciando-os de outros. A noção de obra colocada por Foucault é instigante. Ele parte de questões aparentemente simples: “O que é uma obra? Ela é o conjunto de tudo que o autor escreveu? E se ele não fosse um autor, o que ele deixou nos seus papéis, o que dele se herdou, poderia chamar-se uma obra?”¹³⁸.

Assim, ao pensar para o autor um papel que é o de ser a função de um texto, Foucault está ao mesmo tempo pensando para os sujeitos a possibilidade de uma variação de papéis que ele pode ocupar na esfera do social, entre eles o de ser função de um texto. Com isso ele rompe com a noção de sujeito unitário, íntegro, introduzindo a idéia de sujeito fragmentado, idéia essa que já vem do século XIX e que vai permear a

¹³⁶ **Ibid.**, p. 23.

¹³⁷ **Ibid.**, p. 42.

¹³⁸ **Ibid.**, p. 37-38.

segunda metade do século XX ou o que entendemos por modernidade tardia ou ainda a pós-modernidade.

Percebe-se, então, no final do século XX uma certa diluição de fronteiras. O mundo pós-moderno mostra uma evidente descentralização. Há um movimento de coexistência de diferenças. Há a aceitação da necessidade de partilhar experiências. Há a consciência de que a inteireza é uma utopia e que é a soma das partes das quais somos feitos que traçam o perfil do que somos. Essa flexibilidade pós-moderna no modo de pensar o mundo atinge a tudo e todos, inclusive as categorias aqui pensadas de autor, leitor, crítica. Há um relaxamento de papéis. E o que entra em questão com essa nova atitude é o conceito de identidade. Stuart Hall diz que “há uma mudança nas paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (...) estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais”¹³⁹. Esse processo de transformação é visceral e na medida em que papéis sociais e identidades pessoais se descentralizam, o sujeito se depara com a perda “de um sentido de si”¹⁴⁰.

Diante deste quadro de circunstâncias, como pensar o lugar de um autor a partir de meados e final do século XX e também início do século XXI? Há que se pensar numa nova concepção de sujeito e conseqüentemente de identidade e pensar também que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”¹⁴¹. Esse autor de quem estou falando, não é mais o sujeito do iluminismo onde “o centro do eu era a identidade de uma pessoa”¹⁴², não possui mais a concepção sociológica clássica onde “a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade (...) onde ela preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’, entre o mundo pessoal e o mundo público”¹⁴³.

¹³⁹ HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. p. 9.

¹⁴⁰ **Id.**

¹⁴¹ MERCER, K. In: HALL, **id.**

¹⁴² HALL, **op. cit.**, p. 11.

¹⁴³ **Id.**

O autor pós-moderno tanto quanto o autor moderno é um sujeito dilacerado, contraditório. Caminhante em busca dos seus eus, consciente da pluralidade de que é feito, parceiro do outro na sua frágil condição humana. Ele não é mais o “pai” de seu texto nem o ser endeusado e sacralizado de outrora. A pós-modernidade faz com que o indivíduo-autor apresente-se, no conjunto de suas diferenças, como um ser singular ao mesmo tempo em que o instala no coletivo como forma possível de reconhecimento de si mesmo. A palavra que rege a modernidade e a pós-modernidade é “cotidianidade”, expressão do fragmentário que se constrói ao mesmo tempo como uma totalidade.

Recuperando o caminho e as transformações sofridas pela noção de autor, noções essas históricas como já foi posto e voltados para a Idade Média, que é o lugar e o tempo onde esta história começa, constata-se que, primeiramente, a noção de autor se associa a um elemento material, que é o impresso. É a partir dessa materialidade que a noção vai se desenvolvendo. No início, a preocupação é a de juntar texto, autor e edição do texto. Só se considera como autor aquele que se fez publicar.

O passo seguinte é o de associar o impresso ao nome do autor, que deve estar colocado na capa de rosto e na seqüência, a sua fotografia. Com isso se constrói a idéia de que a biografia do autor é uma referência fundamental da escrita. Essa idéia caminha do século XVI ao XIX, quando nos entremeios desse tempo o autor vai se conscientizando do seu estatuto de autor/proprietário de um texto. Isso lhe dá liberdade de interferir na produção e na edição dos textos. A figura do editor como personagem da história da edição se concretiza no XVIII, juntamente com a idéia do autor como um profissional que vive de seu trabalho. Nesse momento o aparecimento da noção do “copyright”, figura jurídica que vem regulamentar a propriedade dos autores sobre sua produção escrita. Na primeira metade do século XIX, a noção de subjetividade orienta a produção e a interpretação dos textos. Com esse acontecimento, a figura do autor vai se alternando, ora ele está presente ora ele está ausente das possíveis interpretações de um texto.

Nos primeiros anos do século XX, esse movimento da noção de autor aparece como uma super valorização da sua presença na interpretação do texto pela crítica. Em meados dos anos 60/70, há uma quebra importante. A noção de apagamento ou da morte

do autor, desenvolvida por Barthes e na seqüência por Foucault, cada qual ao seu modo, que, priorizando o texto em detrimento do autor, coloca em cena a figura do leitor, que assume no XX um papel importantíssimo pois é a partir daí que começam a se construir as teorias sobre a recepção dos textos. Nas duas décadas finais do século XX, o autor volta à cena. A experiência da pós-modernidade afeta a questão das identidades dos sujeitos e conseqüentemente afeta a categoria de autor. Diante desta circunstância, um olhar diferente para um novo homem, para um novo perfil de autor. A fragmentação que atinge o sujeito pós-moderno é a mesma que atinge o autor pós-moderno. Compreender isso é o desafio para o início do século XXI. Perceber o que do coletivo pode ser garimpado como singularidade é o que vai determinar o destino dos autores daqui para frente.

Não há dúvida, depois de toda essa análise, que o indivíduo Paulo Leminski é um autor. Possui um vasto conjunto de textos editados, tem seu nome reconhecido e imediatamente associado à uma condição de escritor e poeta, encaixa-se também na figura dos “escritores-críticos” por meio dos vários ensaios que escreveu sobre obras e autores; tem uma preocupação constante com a publicação de seus textos não só em Curitiba como fora dela. Em novembro de 1976, um ano depois da publicação do **Catatau**, numa carta a Régis, ele comenta: “...agora, veja bem, eu produzo muito mas publico muito pouco. A seleção para publicar é trabalho social, consultas, recolher opiniões, ver o impacto, corrigir, ouvir os outros, criar distanciamento do produto da gente mesmo, ver se aquilo tem razão de ser, só então publicar...”¹⁴⁴.

Além disso, a totalidade de seus textos mostra, independentemente das reações que possa provocar que, mais do que um autor a frente de seu tempo como colocam alguns dos que pensam a sua obra, ele é um autor do seu tempo o que, com todo cuidado será pensado mais a frente, no segundo capítulo da tese.

¹⁴⁴ Carta 42. LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., **op. cit.**, p. 115.

1.3. A BIOGRAFIA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Pensar no passado não como uma coisa, um objeto,
mas como o reduto das experiências de outros
sujeitos com os quais é possível estabelecer um
diálogo, exige do historiador o abandono de
concepções e conceitos cristalizados e a adoção de
uma atitude crítica em relação não só aos seus
próprios valores, como também aos valores vividos
por outros sujeitos, situando-os em seu tempo, lugar
e nas suas circunstâncias.
Ivone Cordeiro Barbosa¹⁴⁵

As histórias de vida sempre me interessaram. Junto com a minha história essas outras histórias foram se misturando. Quietas em seus cantos, elas falam e mostram, inserem seus protagonistas na ação de viver, investem-nos de humanidade e assim o fazendo, permitem uma aproximação entre nós. É nessa interação que uma outra história vai se construindo, que é a da relação que mantemos com estes indivíduos-personagens, cujas palavras e cujas vidas se integram a nossa “vida-a-vida”, como disse Clarice Lispector. A biografia, considerada por alguns como um gênero menor dentro do contexto da história, tem implicações teóricas bastante pertinentes.

Contar a vida de uma pessoa é uma atitude muito antiga. E esse contar apresenta dificuldades que se colocam tanto para o biógrafo quanto para o teórico das histórias de vida. Para delinear estas dificuldades é preciso acompanhar de perto o percurso da biografia no que diz respeito ao seu estatuto dentro do campo da história. Segundo Raymond Queneau (1903-1976), romancista, poeta e crítico francês citado por Giovanni Levi “houve épocas em que se podia narrar a vida de um homem abstraindo-se de qualquer fato histórico”¹⁴⁶. Houve épocas, talvez mais próximas, diz o próprio historiador italiano Giovanni Levi, “...em que era possível relatar um fato histórico abstraindo-se de qualquer destino individual. Vivemos hoje uma fase intermediária: mais do que nunca a biografia está no centro das preocupações dos historiadores...”¹⁴⁷.

¹⁴⁵ BARBOSA, I. C. A experiência humana e o ato de narrar: Ricoeur e o lugar da interpretação. *Revista Brasileira de História*, Unijuí, v. 17, n. 33, p. 301, 1997.

¹⁴⁶ LEVI, G. Usos da biografia. In: FERREIRA, M. e AMADO, J. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 167.

¹⁴⁷ *Id.*

Como gênero, a biografia apresenta problemas pois, ao mesmo tempo em que suscita o interesse do público leitor em geral, provoca dificuldades no campo teórico. Há quem pense numa total inviabilidade de realizar esta tarefa diante da pergunta: “É possível escrever a vida de um indivíduo?”¹⁴⁸. Esta questão, levantada no século XVIII, e ainda com repercussões no decorrer dos séculos XIX e XX, é conflitante porque tem a ver com o modo pelo qual “ao longo dos séculos, em inúmeras sociedades, se elaborou lentamente não a percepção do ‘eu’, mas a noção, o conceito”¹⁴⁹. O clássico exemplo de Rousseau (1712-1778) no XVIII, quando escreve suas **Confissões**, sua autobiografia, e acredita não só que é possível narrar a vida de um indivíduo mas ainda fazê-lo de forma verídica, mostra a oscilação da noção de indivíduo e da noção de verdade em momentos diferentes da história. Sobre a razão que levou Rousseau a escrever esse texto, há uma curiosidade. Não suportando as deturpações de sua imagem pública pelos contemporâneos, ele entende que a solução para acabar com ela seja escrever sua própria história. O texto das **Confissões** abre-se com a seguinte frase: “Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu”¹⁵⁰. Ao escrevê-la, Rousseau não avaliou o risco a que estava sujeito por pretender contar a própria vida, pois, assim o fazendo, ele, ou qualquer indivíduo que tenha essa pretensão, colocam-se inevitavelmente diante de uma grande probabilidade de cometer profundas alterações da “verdade” dessa vida, além de deixar escapar, sem se dar conta, alguma coisa do privado. O efeito do texto confessional de Rousseau, conforme a interpretação de Bonnet, só provocou mais interesse na questão biográfica e “com este escrito ele desvendou para o público suas fraquezas, e seus defeitos mais secretos”¹⁵¹.

O tempo mostra essa dificuldade de trabalhar com a “verdade” de uma vida sobretudo em meados do século seguinte, o XIX, quando, com a modernidade, a subjetividade é posta em questão. O homem moderno padece de agudo sofrimento interior, “a complexidade da identidade, sua formação progressiva e não-linear e suas

¹⁴⁸ **Ibid.**, p. 169.

¹⁴⁹ MAUSS, MARCEL **apud** LEVI, 1996, p. 170.

¹⁵⁰ ROUSSEAU, J.-J. **As confissões de Jean-Jacques Rousseau**. Tradução e prefácio de Wilson Lousada. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1948. p. 7.

¹⁵¹ BONNET, **op. cit.**, p. 280. Tradução de: minha responsabilidade.

contradições se tornaram protagonistas dos problemas biográficos com que se depararam os historiadores”¹⁵², o que dificulta a tarefa biográfica e muito mais a autobiográfica. Assim é que, no final do XIX, começo do XX, acontecimentos como o “surgimento da psicanálise, novas tendências na literatura (basta citar Proust, Joyce e Musil)”¹⁵³ tornam os historiadores mais preocupados com as questões relativas à biografia e mais conscientes da complexidade do biografar. Entre os muitos que pensaram sobre isso, está o historiador francês Marc Ferro (1924) que num artigo publicado em 1989¹⁵⁴, comenta uma tendência dos historiadores do XIX e início do XX em se preocuparem com as idéias dos homens mais do que com suas vidas privadas. Sabe-se que as noções de público e privado se assentam na modernidade do século XIX e se transformam em elementos constitutivos do que se chama de gênero biográfico. Essa observação de Ferro no entanto tem origem no debate das idéias que anima a história logo depois da Revolução Francesa e também tem a ver com o marxismo que percorre o XIX e o começo do XX. Exemplificando, Ferro diz: “combatia-se o bonapartismo mais do que Bonaparte (...) os historiadores daquele tempo estudavam muito sobre Danton ou Robespierre mas como encarnação de uma idéia e não sob o ponto de vista de uma biografia”¹⁵⁵. Pensava-se naquele momento da história que as idéias de um sujeito não tinham necessariamente que passar pelas circunstâncias de sua vida pessoal. E também porque, para muitos historiadores “nem o cotidiano, nem a história local davam conta de mostrar as transformações sociais (...) pois a vida cotidiana durante muito tempo não foi considerada como objeto da história”¹⁵⁶. Uma brecha apesar de tudo abre-se nos séculos XVII, XVIII, quando se trata de grandes figuras públicas. Nesse caso acreditava-se que talvez “o destino individual de homens ilustres permitisse compreender as escolhas de uma nação”¹⁵⁷. Na realidade, a biografia

¹⁵² MAUSS, *apud* LEVI, 1996, p. 173.

¹⁵³ *Id.*

¹⁵⁴ FERRO, M. La biographie, cette handicapée de l’histoire. **Magazine littéraire**: L’individualisme – le grand retour. Paris, n. 264, p. 85-93, avr. 1989. Tradução de minha responsabilidade.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁷ LORIGA, S. A biografia como problema. In: REVEL, J. (Org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Tradução de: Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 229.

só vai ser pensada como possibilidade de uma história individual de sujeitos comuns e não mais de heróis em meados do século XIX, isto é, na modernidade, quando o indivíduo comum, tornando-se objeto do relato biográfico, torna-se um herói diferente do herói de outrora que, para exercer esse papel, deveria ter praticado um “ato heróico”.

Desse modo, pensar a biografia é compreender que, tanto quanto um problema histórico ela é também um problema ético e estético. É compreender as suas implicações morais, sociais, políticas. É ter em mente o sujeito, objeto do contar, se dar conta das diferentes razões pelas quais ele é contado, dos diferentes olhares que lhe são voltados, dos diferentes modos de contar. A biografia possui, indubitavelmente, um caráter transgressivo. O jogo entre o público e o privado é, sem dúvida, um dos fatores que mais desperta o interesse dos leitores por esse gênero de texto ou narrativa.

Teoricamente, em relação às biografias de literatos, como neste caso, já se compreende e já se tem como consumado o fato de que, necessariamente a vida não explica a obra da mesma forma que a obra não explica a vida. Há no entanto no leitor a sensação de que se ele souber mais sobre a vida do autor, a sua aproximação com o texto será maior. Entra aí a necessidade da identificação do leitor com o autor naquilo que diz respeito às questões do viver, aos vazios da existência, às buscas de caminhos para o exercício do cotidiano. Nesses momentos há uma necessidade de “humanizar” o autor, de pensar nele como “um igual”, segundo Bloom. A biografia surge então como o lugar possível para o assentamento dessa necessidade que é real e que se materializa sobretudo em textos literários, filosóficos, em ensaios que tratem da experiência humana, pois:

...lemos biografias não como um suplemento à leitura do autor, mas como uma segunda tentativa de compreender o que sempre nos escapa, que é o impulso de identificação com aquele autor. Este impulso, embora (...) contestado, é uma das bases da experiência do sublime na leitura. Os críticos não se cansam de dizer que não, mas há algo em nós que nos faz crer que entenderíamos melhor Hamlet se soubéssemos tanto sobre a vida de Shakespeare quanto sabemos sobre Goethe e Freud, Byron e Oscar Wilde...¹⁵⁸.

¹⁵⁸ BLOOM, H. A inevitável presença do autor. **Folha de S. Paulo**, 29 out. 1995.

A convicção de Bloom, refletida no título deste artigo “A inevitável presença do autor”, mostrada de maneira irônica no texto ao dizer que “a morte do autor não passa de uma figura de linguagem parisiense”, referindo-se a Barthes e de certa forma a Foucault, nos conduz para uma compreensão de que só morrem ficticiamente, segundo ele, os “poetas fracos”, porque os “poetas fortes”, os que resistem, não morrem nunca, nem na morte verdadeira, pois estes vivem para sempre.

Assim percebendo a biografia, explica-se o lugar que ela ocupa a partir de meados do século XX e as parcerias que se estabelecem, não só entre a história e a literatura, que é a mais comum, mas também com outras disciplinas das ditas ciências humanas, como a sociologia, a antropologia, a filosofia, a lingüística, a psicologia, a psicanálise, pois se a vida de uma pessoa a situa historicamente no mundo, ela também revela suas relações com o mundo que se mostram pela sua palavra, pelas relações sociais nas quais ela se insere, pelo seu olhar sobre o seu viver e o viver do outro, pela necessidade de conhecer a si e ao outro, pelo conflito permanente entre o ser e o parecer. A biografia reflete esse caminhar dos seres no mundo e mostra “como viveram suas vidas, como se moveram no mundo e como foram afetados pelo tempo histórico”¹⁵⁹.

Há hoje um fato: a instigante e imensa publicação biográfica a partir de meados do século XX e que se estende a esse início do século XXI. Nunca se escreveu nem se publicou tantas biografias, como atualmente¹⁶⁰, das mais banais às mais eruditas e éticas, produzidas tanto por franco atiradores quanto por especialistas. Que fato é este? O que ele significa? Que heróis são estes? Heróis de feitos ou de fatos? Sim, porque como diz Maria Zambrano, “...por vezes umas quantas palavras ignoradas alcançam um eco que ressoa num espaço de séculos; nelas transparece uma atitude essencial: palavras são factos, acção fecunda (...). Pode esquecer-se quem disse estas palavras, e até podem

¹⁵⁹ ARENDT, **Homens em tempos...**, p. 7.

¹⁶⁰ Um comentário sobre esse assunto é colocado por Benito Schmidt onde ele diz “nos últimos anos, as biografias têm alcançado um grande sucesso editorial no Brasil, igualando até as vendas dos manuais de auto-ajuda e dos livros escritos por magos, anjos e esotéricos em geral. Em 1994, o *Catálogo Brasileiro de Publicações* anunciava um crescimento de 55% do gênero em relação à 1987 (*apud* Mayrink e Gama, 1994: 104). Diversos autores lançaram-se neste filão, ora desnudando personalidades famosas, ora recuperando trajetórias de indivíduos que haviam sido relegados ao limbo

ser esquecidas as próprias palavras. Mas fica a actuar, vivo e duradouro, o seu sentido...”¹⁶¹.

Desta forma pensada a biografia, como representação discursiva da vida de um sujeito, ela desperta um público que nem sempre é o que se pode chamar de público leitor mas que se sente motivado a lê-la por razões já mencionadas. Esse fato provoca no mercado editorial um movimento incomum e faz com que a biografia, como gênero, sustente entre outras coisas, a mídia, a moda, o mercado livreiro.

Para poder escrever a história da vida intelectual, literária e poética de Paulo Leminski é necessário pensar antes sobre a biografia nos seus termos e significações tradicionais para então poder adequá-los à proposta deste trabalho. Quando a biografia é fruto de um trabalho de pesquisa histórica, reconstituir o seu caminho é importante para compreender as transformações pelas quais passou enquanto forma, conteúdo, objetivos e também para perceber de que modo essas alterações atingem o biógrafo em sua tarefa de contar a história dos sujeitos e quais as implicações que daí resultam.

Nas enciclopédias em geral, encontra-se a definição de biografia como sendo “o relato da vida de uma pessoa”. Como gênero, a biografia se insere conforme já foi dito, não só no campo da História, mas em outros campos das Ciências Humanas.

Fala-se de uma biografia tradicional em oposição a uma biografia moderna. Esta questão é discutida por André Maurois (1885-1967), romancista e ensaísta francês, autor de biografias como as dos poetas ingleses Shelley (1792-1822) e Byron (1788-1824), e ainda do romancista francês, Marcel Proust (1871-1922). Sua obra **Aspects de la biographie**, mostra que há traços que distinguem uma da outra. Por biografia tradicional entende-se aquela que emerge no século XIX, também chamada *vitoriana* que é mais documental, e o que era relevante na vida de um indivíduo eram seus feitos e as lendas que daí derivavam. A idéia de virtude e de exemplo moral norteavam essas narrativas biográficas que eram bastante reservadas. Há também uma intenção pedagógica, uma preocupação com a formação do leitor. Eram biografias que Maurois

da memória nacional”. SCHMIDT, B. B. Construindo biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.10, n.º 19, p. 3-21, 1997.

¹⁶¹ ZAMBRANO, M. **A metáfora do coração e outros escritos**. Tradução de: José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993. p. 73.

define como sendo construídas “à la Plutarque”¹⁶², isto é, com base no traço moral. Plutarco, escritor grego da antigüidade tardia, escreveu **Vidas Paralelas**, série de pares de biografias de gregos e romanos famosos que serviu como parâmetro da biografia na Europa do século XVI ao XIX.

Maurois comenta que “nas velhas biografias vitorianas a qualidade mais apreciada pelas famílias dos biografados era o respeito às conveniências. A vida privada do sujeito, suas ocupações cotidianas, suas fraquezas, suas loucuras, seus erros deviam passar despercebidos...”¹⁶³. Embutida neste mesmo comentário está a idéia de que os homens ilustres da época contratavam um biógrafo da mesma maneira que contratavam um testamenteiro cuja lealdade e discrição eram levadas em conta com o intuito de terem assegurada a sua vida privada.

O início do século XX serve de marco para o que se chama de biografia moderna. Maurois assim descreve este sentimento: “...o homem moderno é mais inquieto. Solicitado por seus instintos (...) perturbado pela sua forma de analisar as coisas, ele almeja, durante as suas leituras românticas ou históricas, encontrar parceiros com os quais possa dividir essa inquietude...”¹⁶⁴.

A psicanálise de Freud vai dar novos subsídios à técnica biográfica. O homem moderno passa a ser visto e contado como alguém que não só possui virtudes mas também vícios, passa a ser analisado como um ser complexo, inquieto. A figura do herói desaparece para dar lugar a um sujeito humanizado, que vive a cotidianidade e seus conflitos. Com Freud, diz Richard Elmann, outro estudioso da biografia, a “certeza de que, dentro de nós, há uma vida secreta ativa, apenas parcialmente sob nosso controle”¹⁶⁵. Os leitores da época vivenciam e partilham destes sentimentos e buscam nas biografias um reconhecimento para suas próprias angústias.

A comunidade literária e artística é profundamente afetada pelas teorias freudianas quando percebe que a partir dela e de acordo com ela “os artistas não

¹⁶² MAUROIS, A. **Aspects de la biographie**. Paris: Bernard Grasset, 1929. p. 51.

¹⁶³ **Ibid.** p. 31. Tradução de minha responsabilidade.

¹⁶⁴ **Ibid.** p. 52.

¹⁶⁵ ELMANN, R. Freud e a biografia literária. In: _____. **Ao longo do riocorrente: ensaios literários e biográficos**. Tradução de: Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1991. p. 287-301.

formam uma elite, e são muito parecidos com as outras pessoas”¹⁶⁶. Dessa complexidade que configura o homem moderno delineado por Freud, emerge uma problemática: de um lado temos, de um homem, sua vida aparente, visível, de outro, sua vida interior e tudo o que, conscientemente ou não, caminha por ela. Como apreender estes dois aspectos de um indivíduo? É possível então saber a verdade sobre um homem? Maurois mostra essa problemática: “...de um lado existem os atos, a vida visível do personagem encarnada em documentos, em testemunhos (...) de outro, há a vida interior e é ela que nos escapa...”¹⁶⁷.

Embora a resposta para a pergunta seja a de que não é possível saber a verdade sobre um homem, o biógrafo, inconformado com essa impossibilidade, busca-a sempre. É difícil para ele aceitar que o sujeito biografado só existe através do olhar do outro, daquilo que dele se comenta, daquilo que dele se vê, se sabe, ou do que se encontra nos documentos e testemunhos. E no entanto ele sabe que neste sujeito cuja vida está sendo perseguida, há traços que se escondem através da aparência que o envolve, e o biógrafo disso está consciente na mesma medida em que, se reconhecendo no outro, reconhece-o em si mesmo. Este é um dos limites da biografia.

Buscando no romance uma relação com a biografia, Maurois configura essa limitação ao dizer que o romancista tem sobre o biógrafo, no sentido da verdade, uma vantagem, pois ele pode “se colocar numa situação que permite perceber ao mesmo tempo, os dois pontos de vista (...) um personagem de romance só existe se houver uma correspondência entre sua vida interior e sua vida aparente, uma comandando a outra...”¹⁶⁸. O entendimento do papel e dos limites da verdade na historiografia do século XX fica mais claro quando se pode lembrar que ela marca uma reação ao pensamento racionalista que promove, segundo Nietzsche, “a negação dos sentidos como fonte de apreensão do mundo e institui a *verdade* como paradigma do conhecimento”¹⁶⁹. Recuperar a possibilidade dos sentidos como forma de tocar na significação do mundo é tarefa do historiador contemporâneo que com isso “não está

¹⁶⁶ **Ibid.**, p. 278.

¹⁶⁷ MAUROIS, **op. cit.**, p. 232. Tradução de: minha responsabilidade.

¹⁶⁸ **Ibid.** p. 238. Tradução de minha responsabilidade.

¹⁶⁹ BARBOSA, **op. cit.**, p. 300.

preocupado em demonstrar verdades, mas em historiar os conceitos, as experiências, os sentidos dados à vida”¹⁷⁰.

Nesse contínuo pensar sobre a biografia, não se pode deixar de mencionar ainda os nomes de Lytton Strachey (1880-1932) e de Virginia Woolf (1882-1941) que fazem parte do célebre grupo de Bloomsbury que reunia intelectuais ingleses e ao qual André Maurois também era filiado. Ela escreve dois artigos sobre a biografia que se tornam clássicos: “The new biography” (1927) e “The art of biography” (1932). Segundo Anamaria Filizola “os dois estudos de Virginia Woolf remetem para um momento que é considerado um marco na história da biografia do século XX (após a Primeira Guerra Mundial) (...) momento esse que diz respeito não só a uma mudança radical na concepção de biografia, tal como foi praticada ao longo do século XIX na Inglaterra vitoriana, como coloca em cena a discussão da biografia como uma arte...”¹⁷¹. Esse momento é também aquele em que Strachey escreve **Rainha Vitória** (1921), sua famosa biografia na qual “ele criou um novo tipo de narrativa biográfica. Substitui o elogio pela irreverência, o pudor pela ironia, a enfadonha transcrição de documentos pela concisão. Acima de tudo interessou-se pela psicologia e pelas motivações secretas de seus personagens”¹⁷², como comenta o resenhista da obra, só recentemente traduzida e publicada no Brasil.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2001), num artigo chamado “L’illusion biographique”, também discute algumas questões muito pertinentes que bem se acomodam nesse momento da tese em que penso e discuto a biografia. Ele trata no artigo de uma imagem que se tem e que o senso comum legitimou, de que a biografia conta a vida de uma pessoa como a sequência linear de fatos, com começo, meio e fim. Ele diz que falar da história de vida “é pressupor que a vida é uma história”¹⁷³, com seu trajeto, seus percalços, suas etapas. E que produzir uma história de vida nestes termos,

¹⁷⁰ **Ibid.**, p. 304.

¹⁷¹ FILIZOLA, A. **O cisco é a ostra**: Agustina Bessa-Luís biógrafa. Campinas, 2000. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos e Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. 398 f; f. 67.

¹⁷² REALEZA sem pompa. **Veja**, p. 100, 13 fev. 2002.

¹⁷³ BOURDIEU, P. L’illusion biographique. In: **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, n. 62-63, p. 69-72, juin 1986. Tradução de: minha responsabilidade.

tratá-la como uma história, narrá-la através de um discurso coerente de uma sequência de fatos é criar uma “ilusão retórica”¹⁷⁴, é transformar a existência numa coisa comum, que toda a tradição literária faz e reforça sempre. Nos anos 60 essa linearidade estrutural do romance se quebra com o advento do “nouveau roman”. O autor francês Robbe-Grillet, entre outros, desmonta com sua técnica de escritura cinematográfica o discurso romanesco. Bourdieu acredita que o reflexo desta atitude se manifesta na década seguinte, anos 70, quando a história de vida, a biografia, ressurgiu dentro do contexto da História sob nova roupagem. A compreensão advinda da radical alteração da técnica narrativa do romance que dá conta da descontinuidade do tempo mostrando com isso que a realidade da vida é descontínua e mesmo aleatória, de que os fatos da vida não são tão ordenados quanto se pressupõe, faz com que no interior da prática biográfica se pense para a história de vida que é contada a mesma possibilidade. O fator imprevisibilidade, tal qual na vida, deve ser levado em conta da mesma forma que a descontinuidade do tempo. Para escapar da ilusão de que a vida é essa coisa ordenada que supomos ser e de assim contá-la, é preciso fazer segundo Bourdieu, “um mapeamento da *surface sociale*”¹⁷⁵ onde o indivíduo, personagem da história, está inserido, o que significa “definir o campo das relações objetivas que unem o biografado ao conjunto de outros agentes engajados no mesmo campo social”¹⁷⁶.

A proposta de Bourdieu, que tem a ver com a história de vida sob o ponto de vista dos sociólogos, parece interessante. Ela cria para o biógrafo um espaço de liberdade que considero fundamental, que é o de poder trabalhar com a cronologia sem a ortodoxia que a persegue, problematizar a tarefa biográfica, transformá-la de fato num objeto passível de investigação e imprimir com esse procedimento na história que está sendo contada o próprio movimento da vida. Além disso, a idéia de abandonar a “ilusão retórica” parece permitir ao biógrafo o enfrentamento consigo mesmo e também um certo alívio pois, assimilando a idéia, compreende-se que não mais é necessário produzir um discurso que mostre a “verdade” de uma vida. O que se pode fazer é produzir um discurso que revele justamente a multiplicidade de sentidos de que uma vida se constrói.

¹⁷⁴ **Ibid.** p. 69.

¹⁷⁵ **Ibid.**, p. 70.

¹⁷⁶ **Id.**

Alguns autores que se ocuparam do trabalho biográfico muito antes de Bourdieu, já haviam pressentido a necessidade de modificar o olhar sobre a história de vida. Thomas Carlyle (1795-1881), mesmo sendo o mestre da construção da biografia heróica “nunca deixava de lembrar o risco da linearidade...” nem de pensar sobre “o fluxo caótico e aleatório da vida”¹⁷⁷. Hippolyte Taine (1856-1939), antecipando uma atitude bem mais contemporânea, pensa tanto na questão do sujeito, ser “fragmentado” quanto no reflexo da vida cotidiana na história de vida a ser contada, rompe com o conceito de “herói” e busca “os homens em suas oficinas, seus escritórios, ao ar livre e à luz do sol, em sua terra e em suas casas (...) convencido de que a história era um campo privilegiado para analisar a pessoa, procurava nela decifrar o homem que vive e age, com suas paixões, seus hábitos, sua voz e sua fisionomia, seus gestos e seus costumes, como o indivíduo com quem acabamos de cruzar na rua”¹⁷⁸.

A noção de multiplicidade posta por Taine e retomada por Bourdieu faz pensar na noção de experiência desenvolvida por Thompson, pois ela tem a ver com a dimensão que quero dar à história da obra de Paulo Leminski. Deixo de lado a visão marxista desse autor que faz uma adequação da experiência com relação à luta de classes e aproveito dela a parte que se refere ao mundo vivido, à “experiência vivida”, vista como “sistema complexo e estruturado (...) onde a consciência social encontra a sua realização e expressão, constituindo uma ‘genética’ do processo histórico uma vez que aí se manifesta o ser social (...) pensando nessas manifestações da experiência vivida como idéias, pensamentos, procedimentos, atitudes, sentimentos, normas e valores...”¹⁷⁹.

Dessa forma modificado o olhar sobre a história de vida, a narrativa biográfica se reinscreve no campo da história ocupando de fato um espaço que de certa maneira, segundo Le Goff, “foi abandonado pelos historiadores em favor dos romancistas – seus velhos concorrentes nesse domínio”¹⁸⁰. Embora a idéia de Le Goff seja de um certo

¹⁷⁷ LORIGA, S. A biografia como problema. In: REVEL, *op. cit.*, 235-236.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 241.

¹⁷⁹ BARBOSA, I. C. A experiência humana e o ato de narrar: Ricoeur e o lugar da interpretação, *op. cit.*, p. 295.

¹⁸⁰ LE GOFF, J. *São Luís*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 20.

ponto de vista muito interessante, é preciso dizer, no entanto, que os romancistas não são necessariamente biógrafos. E vice-versa. Quanto ao espaço do campo narrativo da biografia, nas últimas décadas do século XX, ele se abre para outras áreas como vimos, mas e “sobretudo para os jornalistas que, com suas pesquisas minuciosas e seu estilo envolvente, conquistaram o público e a crítica”¹⁸¹. Esse comentário é pertinente porque o dueto historiador/jornalista é um traço marcante no ressurgimento da tarefa biográfica, não apenas no Brasil mas no mundo. Ambos desenvolvem seu trabalho tendo como retaguarda a literatura. A história, recuperando a forma da história-narrativa, banida anteriormente em favor da cientificidade do discurso histórico, o que a faz afastar-se da literatura. O jornalismo recuperando vestígios de um movimento americano dos anos 60, o “New Journalism” que “aplica técnicas ficcionais a textos de não-ficção”¹⁸². Na verdade a biografia, tanto para a história quanto para o jornalismo ou ainda para qualquer outra área das ciências humanas, torna-se instrumento capaz de trazer para o presente, através do resgate de trajetórias de vidas individuais do passado, as redes de sociabilidades que envolveram os biografados, as suas relações com seu mundo particular e aquelas com a mundaneidade, as suas simpatias e afinidades com suas épocas de vida e outras antes delas; também os seus desconfortos pessoais ou aqueles perante o mundo que os cerca, os seus conflitos íntimos e suas expectativas individuais. O exercício de “um certo voyerismo” como diz Schmidt, mesmo que velado acompanha a biografia, uma necessidade de transgredir as barreiras da privacidade dos sujeitos biografados, de “personagens destacados (...) de gente como a gente”¹⁸³.

Há, no entanto, uma diferença importante entre as duas tarefas. Na história a questão das fontes é essencial. Já os questionamentos primários que fazem parte da “investigação histórica nem sempre estão presentes nos trabalhos jornalísticos”¹⁸⁴. Assim é que, no texto de Benito Schmidt, aparece um comentário pertinente e revelador das duas atividades. O jornalista Fernando Morais, autor da biografia de Assis Chateaubriand diz, comentando sobre seu trabalho, que não pretende competir com a

¹⁸¹ SCHMIDT, B. B. Construindo biografias... Historiadores e jornalistas: Aproximações e afastamentos, *op. cit.*, p. 3.

¹⁸² *Ibid.*, p. 6.

¹⁸³ *Id.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 8.

produção acadêmica mas que “há minúcias que só o jornalista vê”¹⁸⁵ ao que Schmidt contrapõe dizendo “quero deixar claro que não reivindico ‘uma reserva de mercado’ deste gênero para a área acadêmica, mas procuro demonstrar que há minúcias que só o historiador vê”¹⁸⁶.

Assim, instalada nessa pós-modernidade em que vivemos, a biografia vai Tateando seu espaço, buscando seu estatuto. Como se percebe, a biografia e o exercício biográfico há muito vêm sendo discutidos. O que se faz com a vida, se faz com a história de vida. Questioná-la é questionar o próprio viver. Acreditá-la menor dentro do campo da história é diminuir esse viver. Também fica claro que a biografia sofre modificações evidentes ao longo do tempo na estrutura, no método, na escolha dos sujeitos. A vontade de humanizar o biografado, de aproximá-lo do público leitor, prevê a escolha de “trajetórias singulares”¹⁸⁷.

Entendendo então a biografia como possibilidade de resgate da vida de um indivíduo, é também possível pensar no que ele produziu e assim resgatar a história de vida dessa produção. No caso de Paulo Leminski, poeta, ensaísta, romancista, biógrafo, jornalista, músico, tradutor e publicitário, a biografia da obra envolve tanto a questão do método historiográfico quanto uma nova postura frente à tarefa biográfica.

Pensando em todas as coisas até aqui discutidas, acredito que o caminho que essa biografia deve tomar passa naturalmente por momentos da vida pessoal, cujas circunstâncias respaldam o trabalho intelectual do poeta. Agora, o foco principal aponta para a construção dessa obra, cuja significação e importância são razões suficientes para elaborar esta tese. Assim, essa biografia vai iluminar além de uma individualidade, o lugar e o tempo em que ela se movimentou. E por meio desse movimento, que é um movimento de palavra, vai marcar a passagem do cidadão Paulo Leminski à constituição do autor Paulo Leminski. É essa passagem que motiva a elaboração da biografia de sua vida intelectual e conseqüentemente desenha a sua trajetória como autor.

¹⁸⁵ *Apud.* Baldi, 1996: 41. *Ibid.*, p. 4.

¹⁸⁶ *Id.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 5.

1.4. PAULO LEMINSKI: A INDIVIDUALIDADE ENREDADA NA MULTIPLICIDADE.

Quem me busca entre as cinzas de mim?¹⁸⁸
Paulo Leminski.

Paulo Leminski assume durante a vida várias “personas”. Misturado a elas, ocupa espaços e desempenha papéis. Com o lenço e com o documento* que o identifica como cidadão, cujo nome lá inscrito lhe garante a identidade civil, autoral e intelectual, ele cumpre, como qualquer um de nós o que Bourdieu, citando P. Ziff, diz em seu artigo sobre a ilusão biográfica: “...Ziff, que descreve o nome próprio como ‘um ponto fixo num mundo em movimento’, tem razão em ver nos ritos de batismo a melhor forma de garantir uma identidade”¹⁸⁹. É esse designador fixo, o nome próprio, que ajuda a criar a ilusão biográfica de que fala Bourdieu. Parece que somos uma única e mesma pessoa por sermos sempre “o fulano de tal” que circula em casa, na escola, no trabalho, entre os diferentes grupos, em criança, na vida adulta. Esse nome próprio que envolve a nossa trajetória de vida é o mesmo que nos engana fazendo-nos crer numa unidade que jamais atingiremos. Ao mesmo tempo, ele é o elemento que serve de proteção para os estilhaços de que somos feitos. Sem essa garantia nos desintegraríamos. Assim, é o nome do indivíduo Paulo Leminski Filho que, encontrando-se com o nome do autor Paulo Leminski, criam o espaço para que a diversidade, o múltiplo, o fragmentado, o singular que coexistem no sujeito, se movimentem.

Para acompanhar e entender esse movimento, disponho do apoio teórico coletado sobre os conceitos de intelectual, de autor, de autoria e outros relativos à construção da biografia que lhe servem de estofo. Nele, encaixo o poeta, lentamente, procurando entender de que forma ele ilumina essas questões. Claro já está que não se trata de uma história de vida mas da história da construção de um pensamento. E, se por

¹⁸⁸ LEMINSKI, *Catatau...*, p. 195.

* Na biografia que escreveu, à página 287, Toninho Vaz comenta que Leminski “continuava sem carteira de identidade”. Há um engano nessa informação. Alice Ruiz, numa conversa via telefone em março 2003, confirma que Paulo Leminski sempre teve a sua carteira de identidade.

¹⁸⁹ BOURDIEU, P. L’illusion biographique. In: *Actes...* Tradução de: minha responsabilidade.

um lado, a configuração pretendida passa pela compreensão de que essa história não tem um percurso linear, por outro, não se pode esquecer que, tendo tido um começo, como todas as histórias, essa tem também um desfecho bem claro. A morte do poeta Leminski fecha não só o ciclo de vida mas conseqüentemente o ciclo da produção intelectual.

Para dar conta disso a biografia intelectual aparece como o caminho, como a possibilidade de amarrar os traços cujo conjunto me colocará diante da face multifacetada de Paulo Leminski, autor. Dentre esses traços, o percurso de sua formação intelectual que envolve: os primeiros passos como leitor, guiados pelo pai. A ida para o mosteiro de São Bento, em São Paulo, onde inicia o contato com os autores clássicos, aprende o latim e se apaixona pelas línguas estrangeiras. A volta para Curitiba, a relação dúbia com a cidade, as primeiras publicações de crônicas e poesias nos boletins dos colégios por onde passou. A breve entrada no mundo acadêmico pelos cursos de direito e letras, nunca concluídos. A vida de professor de história, português e literatura em cursinho, exercício intelectual e criativo e o começo do mito¹⁹⁰ do sujeito culto, poliglota. A inserção no ambiente cultural de Curitiba, quem produz, quem publica. O importante encontro com os irmãos Campos e com o professor Décio Pignatari, marcas da poesia concreta e do ofício de tradutor. O encontro definitivo com autores como James Joyce, Walt Whitman, Lewis Carrol, Yukio Mishima, Stéphane Mallarmé, Bashô, Fyodor Dostoiévski, Cruz e Souza, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Octavio Paz, Fernando Pessoa, Franz Kafka, entre tantos outros que fazem parte do seu quadro de afinidades. A experiência do cotidiano, difícil exercício para alguém que mesmo andando, pensava:

Andar e pensar um pouco,
que só sei pensar andando.
Três passos, e minhas pernas
já estão pensando.

¹⁹⁰ Sobre a questão do mito tal qual ela se coloca no texto, desejo que seja entendida segundo a versão dada por Lévi-Strauss, e citada por Didier Eribon ao falar do mito foucaultiano, “não se deve tentar determinar qual é a sua versão autêntica, mas considerar que é o conjunto das versões que

Aonde vão dar estes passos?
 Acima, abaixo?
 Além? Ou acaso
 se desfazem ao mínimo vento
 sem deixar nenhum traço?¹⁹¹

O encontro com a música popular nas figuras de Gil e Caetano, as parcerias com Torquato Neto, Arnaldo Antunes, Moraes Moreira e o grupo Blindagem entre outras. Os Festivais de Música, a ida para São Paulo e Rio de Janeiro, o reconhecimento fora de Curitiba. O profundo envolvimento com a poesia, vocação maior e a defesa de sua “inu-tilidade”. O “pão de cada dia”, tirado da atividade de jornalista e publicitário. A geração “Beat”, os marginais ou a vida “vivida à margem”. O “delírio mental”, a enorme capacidade de produção e de trabalho. O conflito permanente entre a disciplina, herança da vida religiosa que se manifesta na manutenção da ordem do trabalho diário e nos textos como “força e precisão” e o relaxo, significando o “acaso, a leveza e até a surpresa”¹⁹², segundo Fabrício Marques. As revistas, primeira oportunidade de levar a público o seu trabalho. Os oito anos da construção do **Catatau** e a sua publicação, em 1975, início da vida de autor do poeta. A construção de seu pensamento teórico-crítico, sobre literatura, poesia, comunicação, geração “beat”, vanguarda, modernidade, entre outras idéias. Permeando toda essa experiência, o sentimento do “not belonging”, do desassossego e a busca incessante dos sentidos da vida.

Aberto está o feixe. Entrelaçá-lo é a minha próxima tarefa.

constitui a sua realidade”. ERIBON, D. **Michel Foucault e seus contemporâneos**. Tradução de: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 16.

¹⁹¹ *Apud.* Leminski. In: MARQUES, F. **Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 102.

¹⁹² **Ibid.**, p. 76.

CAPÍTULO 2

A FIGURA COMO MOVIMENTO DE CORPO E DE PALAVRA

2.1 A ESCRITURA COMO FORMA DE EXISTÊNCIA E DE AÇÃO

Mudei muito. Dá pra ver daí?
Cuidado com o que não muda¹.
Paulo Leminski

A melhor maneira que encontro para nesse momento dar um idéia do que fundamentalmente norteia a vida intelectual de Paulo Leminski é colocando a palavra, que nele construiu-se e por ele foi construída, num lugar privilegiado, como ele o fez, transformado-a num signo representativo de sua existência e de como nela essa palavra se movimentou, criando espaços de pensamentos e de sociabilidades. Para isso, utilizo-me do conceito de ação de Hannah Arendt que pressupõe:

a ação relacionada com a condição humana da natalidade; o novo começo inerente à cada nascimento pode fazer-se sentir no mundo somente porque o recém-chegado possui a capacidade de iniciar algo novo, isto é, de agir (...) A ação, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história (...) a ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas e da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens e não o Homem vivem na Terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana tem alguma relação com a política (...) Assim o idioma dos romanos – talvez o povo mais político que conhecemos – empregava como sinônimas as expressões “viver” e “estar entre os homens”, ou “morrer” e “deixar de estar entre os homens”².

Esse conceito aproxima-se do conceito sartreano de ação, tão difundido, que pressupõe a ação como engajamento. Em Leminski, o engajamento se dá pela palavra e ele endossa essa afirmação quando refletindo diz: “A posição que eu escolhi é para ser uma espécie de oposição na linguagem, permanente (...) essa é uma postura que se confunde um pouco com aquela idéia do intelectual como consciência, idéia que Sartre encarnou, e eu sou um sartreano de formação (...) independente de regimes políticos.

¹ LEMINSKI, *Catatau...*, p. 65.

² ARENDT, *A condição...*, p. 15-16.

Acho que esse é o papel do intelectual...”³ A noção da experiência como experimentação da vida e da relação com o outro ocupa os seus pensamentos: “Estou vivendo cada vez mais intensamente a experiência política como a experiência de viver o coletivo (...) Na Grécia Antiga ou você era *politikos* ou *idiotes*. O nosso insulto “idiota” tem essa origem. Para o heleno o idiota era aquela pessoa que não tinha a mínima consciência coletiva”⁴.

Esse movimento de palavra em Leminski é como um fio que percorre a sua trajetória de trabalho e intelectualidade do mundo. Penso no passado do poeta, no caminho de sua construção intelectual efetiva que começa por volta de 1967, quando as primeiras páginas do **Catatau** dão sinal de vida e que termina com sua morte, no ano de 1989. São mais de vinte anos de intensa produção escrita, de debates, discussões, palestras, aulas, conferências, músicas. E é olhando para esse passado que subitamente, para usar umas das palavras preferidas do poeta, uma imagem atualiza meus pensamentos. Numa banca, a capa da revista **Bravo!**⁵ estampa a foto de Yukio Mishima (1925-1970), o escritor japonês cujo livro, **Cores Proibidas**⁶, lançado nesse momento, maio de 2002, no Brasil, reabre um lugar onde ele pode ser relido e repensado e talvez, para um grande número de pessoas, ser lido pela primeira vez. Imediatamente penso em Leminski que publica, em 1985, a tradução do texto **Sol e Aço**, (1968). Essa tradução é editada pela Editora Brasiliense que estabelece com o poeta uma parceria de importância fundamental para sua vida de autor, publicando grande parte de sua obra.

Fundada em 1944 por Arthur Neves e Caio Prado Jr, a Brasiliense tem como sócio o escritor Monteiro Lobato, que segundo Pedro Moraes “entrou com sua marca e seus livros”⁷. Com a publicação da obra de Lobato, torna-se uma editora de grande envergadura. Quando promove, nos anos 80, a publicação das obras de Leminski, entre elas: oito dos nove textos por ele traduzidos entre 1984/1986, os livros de poemas

³ PAULO Leminski..., p. 32.

⁴ GUIMARÃES, Nicolau..., p. 6.

⁵ ESTENSSORO, H. As máscaras de Mishima. **Bravo!**, p. 26-33, maio. 2002.

⁶ MISHIMA, Y. **Cores proibidas**. Tradução de Jefferson José Teixeira. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. 568 p.

⁷ MORAES, P. R. B. de. **Fidalgos do café e livros do Brasil**: Monteiro Lobato e a criação de Editoras nacionais. Rio de Janeiro, 1995. f. 74. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Caprichos e relaxos (1983) e **Distraídos Venceremos** (1987), as quatro biografias que escreveu, **Cruz e Sousa** (1983), **Matsuó Bashô** (1983), **Jesus** (1984) e **Leon Trótski** (1986), o romance **Agora é que são elas** (1984), a Brasiliense goza ainda de grande prestígio. Nesses mesmos anos 80, a editora publica importantes autores, entre eles Walter Benjamin, com a trilogia **Obras Escolhidas** e ainda a maior parte das traduções das obras de Yukio Mishima, incluindo a de Leminski, que compõem um conjunto de seis textos traduzidos entre 1980/1988. Pode-se considerar com esses dados que a década de oitenta (re)pensa Mishima.

No final da década de 90, como praticamente todas as editoras nacionais, a Brasiliense sofre o impacto das transformações econômicas, o que representa um período de dificuldades e de redução de publicações. Mesmo assim edita, em 1991, o livro de poemas póstumo de Leminski, **La vie en close**. Atualmente está reeditando alguns títulos importantes na tentativa de uma retomada do mercado.

Quanto a origem da relação Leminski/Brasiliense, não se sabe bem como ela começou. Numa consulta informal à Alice Ruiz via telefone, em fevereiro de 2003, ela diz que também não se lembra exatamente de “quem procurou quem”. O fato é que a relação é duradoura e importante. Leminski tem publicados em 1983 os dois livros de poemas já citados e escreve entre 1984/1986, as biografias para a **Coleção Encanto Radical** da Brasiliense, “um sucesso da editora paulista, (...) uma coleção de biografias rápidas, quase um perfil, sempre com personagens de impacto no mundo da cultura, como Oswald de Andrade, Bob Marley, Antonin Artaud, Walter Benjamin, Freud, entre outros⁸. Encomendadas como trabalho por Luis Schwarcz, a decisão de quem biografar era do próprio Leminski. Numa entrevista concedida a Rosimeri Gemaél para o **Correio de Notícias**, em 1986, num olhar retrospectivo ele diz: “...Me chamaram para colaborar com a coleção Encanto Radical e aí também fui eu que indiquei os nomes e a editora topou. A biografia de Jesus eles nem tinham imaginado...”.

Na mesma entrevista ele mostra também quando e como mergulhou no trabalho das traduções:

⁸ GAGNEBIN, J.-M. **Walter Benjamin**: os cacos da História. São Paulo: Brasiliense, 1982. 96 p.

...No final de 83 e vim até 85. São textos que eu considerei importante passar para o português. Com exceção do primeiro, ‘Pergunte ao pó’, de John Fante, fiz a indicação de todos os demais e a Brasiliense soube entender minhas razões. Isto só foi possível porque montei uma situação editorial boa. Tenho até um acerto com a Brasiliense: eles me pagam um fixo a partir do bolo dos direitos autorais dos meus livros e das traduções, e se eu tiver um livro de contos ou ensaio e propuser, topam na hora. Resolvi o principal problema do escritor, especialmente do escritor de província: tenho uma editora.

Numa outra entrevista para o mesmo jornal, em 1989, ele reafirma: “...80 por cento do material que eu traduzi foi porque eu escolhi. Coisas que me fascinavam. Eu chegava na editora e falava ‘olha, tô a fim de traduzir John Lennon, Mishima, Petrônio direto do latim’ (...) A resposta era sempre ‘toca o pau’...”.

Para o romance **Agora é que são elas**, Toninho Vaz tem uma versão em sua biografia, à página 248. Ele diz que o editor Caio Graco propõe, em março de 84, um trabalho para a **Coleção Cantadas Literárias**: deve ser um romance, deve ser entregue até setembro e, durante esse tempo, Leminski receberia um salário mensal. O poeta faz as contas e aceita a encomenda. Essa parceria com a Brasiliense representa um privilégio para o autor Leminski, e ele mesmo assim considerou, pois não é raro encontrar nomes de autores conhecidos e consagrados que tiveram muitas dificuldades para encontrar editoras que se dispusessem a publicar seus primeiros trabalhos, quanto mais uma que se dispusesse a publicar praticamente toda a obra de um autor.

Voltando à Mishima, além da tradução, Leminski escreve sobre ele, um longo e belo ensaio, parte de uma coletânea publicada postumamente⁹ em que ele pensa sobre outros autores e obras que lhe são especiais. Esses textos, escritos entre 1976 e 1986, e que permanecem inéditos até 2001, quando são publicados, estiveram “perdidos” durante todo esse tempo. Eles fazem parte de um conjunto maior cuja primeira parte Leminski chamou de **Anseios crípticos**¹⁰ e que foram entregues junto com a segunda, a Roberto Gomes, da Editora Criar, no ano de 1986. Publicada a primeira parte, que trata do seu pensamento teórico, a outra só foi encontrada quinze anos depois, numa das muitas mudanças de endereço feitas pelo editor Roberto Gomes. Entre essas duas

⁹ LEMINSKI, **Anseios crípticos 2...**, p. 25.

¹⁰ _____. **Anseios crípticos**: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias. Curitiba: Edições Criar, 1986. 142 p.

publicações, aconteceu uma outra, pela Polo Editorial do Paraná, em 1997, intitulada **Ensaio e anseios crípticos**¹¹ contendo parte dos textos de **Anseios crípticos** e mais outros inéditos recolhidos de suas publicações em jornais. Essa edição, embutida num projeto governamental realizado pela Secretaria de Educação e pela Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, na época assim denominadas, pretende naquele momento publicar, sob forma de brochura, livros muito baratos para possibilitar o acesso de “professores, alunos e leitores em geral”, segundo a nota contida na contracapa daquela edição¹².

Quanto à sensação que a imagem de Mishima provocou em mim, foi a de levar em conta o fato de que, há trinta anos, ou seja, em meados dos anos 70, início de 80, Leminski já o conhecia o suficiente para escrever sobre ele com a densidade com que o fez e traduziu-o do japonês com a habilidade que o distinguiria mais tarde como tradutor. Quem conhecia Mishima naquele tempo, quem o conhece hoje? Não que isso tivesse que necessariamente acontecer, pois nem todos os autores circulam da mesma forma, no mesmo momento e nos mesmos lugares mas aconteceu aqui, em Curitiba, pelas mãos de Paulo Leminski. Esse fato é significativo, pois é sem dúvida um privilégio tomar conhecimento da existência e da obra de Yukio Mishima, tido como o maior escritor japonês do pós-guerra.

Pode-se pensar que nos anos 70-80, os textos de Mishima circulassem no Brasil com familiaridade ou, para não cometer exageros, que estes textos circulassem dentro de um círculo mais reservado de intelectuais pois, além de ser uma celebridade em seu país, Mishima recebeu, em 1968, o Prêmio Nobel de Literatura. Engana-se quem acredita nessa possibilidade. A verdade é que, até o ano de 1980, apenas dois dos livros de Mishima eram conhecidos no Brasil: **Depois do Banquete**¹³, (1960), traduzido em 1968 e **Confissões de uma máscara**, (1949), sua obra-prima, traduzida no Brasil em 1980. Consultando várias revistas e jornais relativos ao ano de 1985 quando podia-se pensar numa comemoração pelos quinze anos da morte de Mishima, a única notícia que

¹¹ _____. **Ensaio e anseios crípticos**. Organização e seleção de Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997. 97 p. (Polo Editorial do Paraná, 7).

¹² **Id.**

¹³ WERNECK, H. Livros. **Isto É**, p. 15-17, 26 jun. 1985.

circulou sobre ele nesse ano foi aquela relativa ao lançamento do filme, no Brasil, “A cor, o som e a vida em Mishima”, dirigido por Francis Coppola e George Lucas. É possível que o filme tenha servido para divulgá-lo e mais, tenha provocado a busca por seus textos, o que normalmente acontece.

Quanto às traduções da obra de Mishima, elas foram realizadas aqui no Brasil entre 1980/1988, conforme já se mostrou. Nisso tudo, uma peculiaridade: no ano de 1986, o Círculo do Livro, um sistema de venda de livros que admitia sócios e ia de porta em porta oferecendo livros a preços mais acessíveis que os das livrarias, coloca na sua relação de vendas o livro **Neve de primavera**, de ninguém menos que Yukio Mishima. Não se pode ter hoje a menor idéia de quem ou quantos compraram ou leram esse livro. Mas também não é possível dizer que ele se tornou um livro “popular”.

Desse modo, ter pensado e escrito sobre Mishima, quando poucos o faziam, confere a Paulo Leminski, dentro do meu ponto de vista, uma distinção em relação aos outros escritores inseridos no campo literário brasileiro de meados do século XX, distinção que se situa na erudição que um autor como Mishima proporciona ao seu leitor e na escolha feita pelo poeta desse autor, pois escolher é uma atitude individual pela qual nos diferenciamos em relação aos outros.

No final da biografia de Toninho Vaz, na parte reservada aos “Apêndices”, página 362, há uma fala de Leminski, entre outras, em uma entrevista concedida a Cesar Bond, quando, falando sobre a morte e o acaso, ele diz: “Sempre achei ligeiramente indecente tratar a morte como um acaso. Eu coloquei o Mishima em moda no Brasil, quando traduzi *Sol e aço*. E o Mishima fez a formulação mais terminal que se pode fazer sobre a morte. Ele tinha uma visão estética da morte”. Até que ponto isso é um fato, não se sabe. Dada a inexistência de pesquisa sobre Mishima ou de sua obra no Brasil, deixo em aberto essa questão, embora acredite que a leitura dele por Leminski represente um diferencial para a época, o que se configura, a meu ver, numa atitude tipicamente leminskiana, que é a necessidade sempre presente de cultivar um eruditismo que sem dúvida ele desenvolveu em seu percurso intelectual e que o marca, constituindo-se em um dos itens que aparece com mais frequência na lista enorme de adjetivos que o qualificam.

E se há uma coisa que o poeta cultivou com cuidado foi essa vaidade, a de saber e a de conhecer muito mais do que os simples mortais. São famosas as cenas na universidade no curto tempo em que lá passou. Discutia com os professores e perturbava-os com seus argumentos. Outro exemplo disso aparece na carta 26 escrita à Bonvicino, onde sem cerimônia, através de desenhos como os das placas de rua marcando sinalização de obra, ele faz uma pequena apologia à literatura e à erudição: “...Literatura a dez ms, Parem!, Atenção, curva verbal mais adiante, Cuidado! Eruditos trabalhando, Os Senhores estão chegando em vida. Benvindos!, Benvindos à vida, Vida à vista, 30kms para vida, 20... 10...”. Na carta 9, anterior a esta, repensando o seu trabalho com a publicidade diz: “...às vezes meu ego mandarínico de letrado e de escriba me pergunta se eu não estou me atolando demais na “mediocridade” das massmídias (...) já fui um erudito...”. Essa auto-nomeação, como se vê, não tem cronologia, aparece em ritmo desordenado, mas é sempre recorrente. Ainda conversando com Bonvicino, no final de 1979, ele diz na carta 57: “...minha poesia está muito bonita, bonita demais, bem feita demais, ela tem que ficar mais feia, ela ainda é uma poesia de construção construtivista, ela tem que ficar mais destrutiva”.

Vaidades à parte, a busca dos sentidos da vida pela palavra continua e um dos caminhos escolhidos pelo poeta é o da biografia. Desde muito cedo, escrevendo e lendo biografias, viu na vida do outro a possibilidade de colher experiências. O início dessa atividade se dá durante a sua permanência no Mosteiro de São Bento, em São Paulo, entre os 13 e os 14 anos, quando interessa-se pela vida dos principais santos da Ordem dos Beneditinos. Segundo Toninho Vaz, “o resultado da empreitada parece ter sido um pequeno caderno escolar com dezenas de folhas preenchidas, das quais não se conhece nenhum vestígio”¹⁴. Chamo o poeta para comentar sobre o fato:

...o primeiro livro que escrevi foi um caderno. Eu me interessei pela Ordem, multissecular, 2000 anos quase, pela Idade Média, aqueles monges que copiavam manuscritos, toda aquela história beneditina... Serei beneditino até o final. Aliás, tem dois poemas do meu novo livro dedicados à Ordem de São Bento. Um deles é até em latim, “in honore Ordinis Sancti Benedicti”. Até hoje não consigo passar diante de um mosteiro beneditino sem um pouco de emoção... Naquele caderno escrevi a biografia dos principais santos da Ordem¹⁵.

¹⁴ VAZ, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵ GUIMARÃES, Leminski..., p. 7.

Sobre a vida vivida por Mishima por ele traçada no ensaio já mencionado, Leminski lança um olhar forte e poético:

...Para a morte Mishima se preparou, treinando halteres, (...) treinando artes marciais, (...), quando a lâmina, fazendo um L, entrou em sua barriga, naquela tarde de 1970, no Quartel General de Tóquio, a morte, longamente namorada recebia um presente régio: um corpo atleticamente perfeito, pleno, (...) e uma mente lúcida, cultivada, perfeitamente sabedora do que fazia. (...) a solução final de Mishima se distingue, essencialmente, do suicídio de um Maiakovski.(...) De Stephan Zweig. De Virginia Wolf (sic). De Van Gogh. (...) De Walter Benjamim...¹⁶.

Na vida adulta, o hábito de ler biografias se mantém. Na carta 62, de 14 de maio de 1980 enviada a Bonvicino, um comentário de uma alegria quase infantil mostra o prazer advindo destas leituras:

...tirei cartão da biblioteca pública de curitiba, e sou feliz. Biografias de poetas, só biografias de poetas - estou lendo qualquer um que o tempo tenha concedido o nome de poeta, bilac, antero de quental, augusto dos anjos, vitor hugo. Nessa faina, varo as noites. Estou com uma visão muito erotizada do ato de ler, o tesão do texto. Quero ler VIDA, mesmo quando leio ...achei um verso de Höderlin, (...) uma dica: procure a biografia de Goethe por Emil Ludwig (...) grande barato eu diria. Poeta, cientista, advogado, estadista, pagão, amante, Goethe é assombroso! A dita biografia articula bem vida e verso (...VIDA E VERSO... bom nome pra alguma coisa, não é?)...

Retomando as notícias sobre o poeta que circulam no ano de 2002, em 28 de julho a **Folha de São Paulo**, no seu Caderno Mais!, publica um poema-roteiro de Sylvio Back sobre o escritor de **Catatau**¹⁷. Em 20 de agosto*, o Caderno G da **Gazeta do Povo**, um dos jornais de maior tiragem do estado do Paraná, publica um artigo onde anuncia a pré-estréia do longa-metragem editado em vídeo-digital **Agora é que são elas***, baseado no romance homônimo escrito pelo poeta e publicado pela Brasiliense

¹⁶ LEMINSKI, *Anseios crípticos 2...*, p. 29-30.

¹⁷ BACK, S. Leminskino (um filme para ser lido). **Folha de S. Paulo**, 28 jul. 2002, Caderno Mais!, p. 10.

* 24 de agosto (1944) é a data do aniversário de nascimento do poeta, por isso muitos dos eventos ou homenagens que fazem a ele acontecem nesse mês .

* Filme dirigido pelo cineasta Beto Carminatti e pelo produtor, diretor teatral e ator João Luiz Fiani que já tinha transposto o livro para o palco em 1996 e também assina o roteiro de *Agora é que são elas*. CAMARGO, P. Leminski sobre tela. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 ago. 2002, Caderno G.

em 1984. Cinco dias depois, em 25 de agosto, o jornal **O Estado do Paraná**, outro diário de relevância no estado, publica um artigo de Tida Carvalho¹⁸ também sobre Leminski. No início de setembro a **Coleções Caros Amigos**¹⁹, publica, no fascículo de número 09, quatorze páginas sobre Paulo Leminski, que divide com Mário Pedrosa (1900-1981), que durante um certo tempo foi um dos mais importantes militantes do PCB e reverenciado crítico de arte, a reportagem de capa e as do texto da revista, ocupando outras quatorze páginas. Em setembro, a revista **Radar** publica um artigo de Rodrigo Garcia Lopes²⁰ um dos intelectuais mais leminskianos que existe, sobre o seu primeiro encontro com o poeta em Curitiba, no ano de 1982. Em 25 de outubro o Caderno G da **Gazeta do Povo** publica um artigo cujo título “Poesias de Guardanapo”²¹ inclui Leminski entre os intelectuais que freqüentavam bares famosos na década de 80 em Curitiba. No dia 27 de outubro, no mesmo Caderno G outro artigo, “A revolução dos dândis”²² discute a possível herança simbolista do poeta. Em 17 de novembro, ainda no mesmo caderno, com o título “Consangüinidade nada aparente”²³, a prosa paranaense é discutida nela incluindo **O Catatau** de Leminski. Em 30 de novembro mais uma notícia no jornal **Gazeta do Povo**: a inauguração do “Parque da Ciência” em Curitiba e nele uma estátua de Leminski²⁴, a qual, aliás, não se parece em nada com ele. No mesmo dia, no mesmo jornal, outro artigo com o título: “Leminski, ou para além do mito local”²⁵, trata da importância da obra de Leminski fora de Curitiba. E ainda, encerrando o ano de 2002, acontece em dezembro o “13º Perhappiness”, evento criado para homenagear o poeta desde 1989, ano da sua morte. Neste ano o tema foi discutido

¹⁸ CARVALHO, T. Um outro (ou mais um) Leminski. **O Estado do Paraná**, 25 ago. 2002, p. 7.

¹⁹ **CAROS AMIGOS**. Rebeldes Brasileiros: homens e mulheres que desafiaram o poder. Paulo Leminski e Mário Pedrosa. [S.l.]: Editora Casa Amarela, v. 2, n. 9. p. 642-657.

²⁰ LOPES, R. G. Meu encontro com a “besta dos pinheirais”. **Radar**, set./out. 2002, p. 18-21.

²¹ NICOLATO, R. Poesias de guardanapo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 out. 2002, Caderno G, p. 1.

²² FERNANDES, J. C. A revolução dos dândis. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 out. 2002, Caderno G, p. 4.

²³ NICOLATO, R. Consangüinidade nada aparente. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 nov. 2002, Caderno G, p. 5.

²⁴ MARTINS, F. Parque da Ciência será aberto no dia 8. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 nov. 2002, p. 5.

²⁵ LACERDA, C. L. de. Leminski, ou para além do mito local. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 nov. 2002, p. 10.

foi “A literatura em cena”. Ainda em dezembro, aparece na **Gazeta do Povo** o artigo intitulado: “Leminski: dândi, por que não?”²⁶. E em 06 de abril de 2003, na **Gazeta do Povo**, a notícia de que João Luiz Fiani, diretor de teatro conhecido em Curitiba, faz uma adaptação do texto de Leminski, **Guerra dentro da gente**, seu único livro infanto-juvenil²⁷, sob o título “Aqui tem coisa”, dedicada ao público infantil.

Na verdade, menciono esses fatos todos para marcar a presença de Leminski nas notícias da cidade e outras vezes no circuito São Paulo/Rio de Janeiro, lugares onde ele existe não só como nome de rua, escola, ou pedreira*, mas também como intelectual e, assim qualificado, existe sobretudo como poeta. Quando morreu, em 07 de junho de 1989, aos 44 anos, de cirrose hepática ou, “quando pediu a conta pro garçom”²⁸, segundo Toninho Vaz, que usa a mesma expressão que Leminski havia usado para anunciar-lhe a morte do irmão Pedro*, um vazio, ainda indefinido naquele momento, pairou no ar de Curitiba.

Passados treze anos, já não há o vazio, e as folhas de papel estão preenchidas. A palavra leminskiana tem assegurada o seu lugar no espaço da literatura brasileira. O vazio da morte se preenche com as muitas idéias de muitas pessoas que sobre Leminski vêm pensando, escrevendo, re-conhecendo, criticando, considerando e reconsiderando seu trabalho incessante e incansável com a palavra na intenção de, com ela e por meio dela, poder dar forma aos seus inúmeros modos de ver o mundo e de relacionar-se com o outro. Sabe-se que a obra de qualquer artista está sujeita a inúmeras interpretações. Quando esse artista morre em idade e condições, digamos, normais, esse olhar sobre a obra tem uma certa proporção. Agora, quando o artista morre prematuramente, como é o caso de Leminski, e em condições especiais, nesse caso, de cirrose hepática em função do álcool, o olhar que se dirige a ele, me parece, tende para extremos. Pode haver condescendência com a obra, pode ocorrer um endeusamento para com o autor ou pode

²⁶ _____. Leminski: dândi, por que não? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 dez. 2002, p. 10.

²⁷ LEMINSKI, P. **Guerra dentro da gente**. São Paulo: Scipione, 1988. 64 p.

* Em Curitiba criou-se em 1989 um espaço cultural construído numa antiga pedreira que se chama *Pedreira Paulo Leminski*. Há também uma escola pública que leva seu nome.

²⁸ VAZ, **op. cit.**, p. 304.

* Pedro Leminski suicidou-se no dia 17 de dezembro de 1986. Teve com o irmão Paulo uma relação ao mesmo tempo afetuosa e conflitante.

surgir um olhar mais duro, onde perdoa-se menos. O equilíbrio entre estas opiniões só pode ser encontrado alguns anos depois, depende do tempo e da forma de como a obra que ficou vai sendo assimilada.

O jornalista, crítico e poeta Miguel Sanches Neto, num artigo para o Caderno G do jornal **Gazeta do Povo** intitulado “Poeta da sensibilidade adolescente”, de 07 de junho de 1999, data dos dez anos de morte do poeta, diz que “...a morte de Leminski teve um papel que se poderia chamar de estratégico dentro de sua obra. Ela funcionou para preservar intacta a imagem de jovialidade sobre a qual se ergueu a sua produção (...) Leminski alimentava o mito de uma juventude permanente, recusou a maturidade, vivendo todas as horas de seu fim como um rebelde e tirando das explosões juvenis todas as possibilidades criativas, (...) como mito pop, ele morre para manter-se vivo...”.

Um dia antes, no mesmo jornal **Gazeta do Povo**, o artista plástico e escritor Carlos Dala Stella, escreve o artigo “Literatura e publicidade” onde opina a respeito do quanto a linguagem publicitária, uma das muitas facetas do poeta, afeta, de uma certa maneira, a sua produção poética:

...É freqüente que seus poemas funcionem como um out-door, e que essa habilidade seja festejada como sintoma evidente da positividade de toda e qualquer relação entre a linguagem poética e outras linguagens ou códigos. Mas esquece-se que nesse caso o leitor, virtualmente infinito, é rebaixado a um leitor-consumidor (...) A publicidade, embora satisfaça às raías do gozo a postura semiótica frente à linguagem, condenou os versos de Leminski a uma imaturidade permanente (...) não é à toa que seus melhores poemas sejam aqueles que guardam um frescor adolescente...

As duas opiniões se parecem. Ambas sugerem a preservação, da parte do poeta, de uma adolescência que se reflete em seus versos, em sua produção, a idéia de uma obra “juvenil”. Há de fato, na produção poética, esse “frescor adolescente”, o que não é necessariamente índice de imaturidade. O que há é uma intensa experimentação e representação da vida. Na prosa leminskiana, essa “adolescência” não aparece nem de leve. Ao contrário, ela é densa, estruturada. Uma atmosfera de trabalho, onde nada é dito ao acaso.

Agora, para consigo mesmo, o poeta tinha esse olhar adolescente, tal qual o poema reflete:

quando eu tiver setenta anos
 então vai acabar esta adolescência
 vou largar da vida louca
 e terminar minha livre docência
 vou fazer o que meu pai quer
 começar a vida com passo perfeito
 vou fazer o que minha mãe deseja
 aproveitar as oportunidades
 de virar um pilar da sociedade
 e terminar meu curso de direito
 então ver tudo em sã consciência
 quando acabar esta adolescência²⁹

Aí, o retrato da negação por meio da qual ele se faz. Mostra o que é pela não aceitação do que normalmente a família e a sociedade esperam que sejamos. Escolha difícil essa de quebrar padrões, paga-se o preço e Paulo Leminski pagou o preço: numa alma adolescente e espirituosa, numa aparência desleixada e desligada de si, numa cabeça de pensamentos múltiplos se entrelaçando. Mas esse não é caminho exclusivo dele, esse é o caminho do artista, que vive numa linha paralela à linha do padrão da vida comum. Essa linha dificilmente se embaraça na outra. É nesse vazio entre as linhas que o artista se instala, é desse lugar que ele apreende a vida. Daí, adolescências e cursos de direito e letras jamais terminados, pilares da sociedade quebrados.

Quanto aos poemas com ares de mercadoria que rebaixam o leitor a um lugar de “leitor-consumidor”, como diz Dala Stella, acontece e a idéia não é tão terrível assim, depende muito do ponto de vista. Sabe-se que o poeta passou por uma fase em que queria “chegar às massas”. Queria que todos entendessem o que escrevia, e sobre isso dizia: “...quero fazer poesia que todos entendam, que não precise dar de brinde um tratado sobre gestalt ou uma tese de Jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paranomásticos...”³⁰. Essa fase tem a ver também com o trabalho com a publicidade e com o trabalho jornalístico que desenvolve intensamente nesses anos 70/80 de onde sempre dizia que tirava o “pão das crianças”. Nas cartas escritas à

²⁹ LEMINSKI, *Melhores poemas de...*, p. 11-12.

³⁰ Carta 42. ____; BONVICINO, R., *op. cit.*, p. 111.

Bonvicino ele mostra posições bem claras a esse respeito: “...essa minha experiência com jornalismo cultural ou contracultural me libertou de um monte de vícios letrados, gosto de me sentir na corrente sangüínea do mercado e dos meios de massa, talvez seja um prazer de escriba, não sei, que nem a propalada ‘nostalgia do intelectual pela ação’, trabalhar nos meios de massa é a coisa mais parecida com ação que eu já vi...”³¹ Ainda sobre esse assunto, ele diz em meados dos anos 70: “...Temos que fazer John Cage e Joyce chegar às massas. Elas também precisam desses conceitos para viver melhor. Não traz a felicidade, mas ajuda a entender o mundo. Daqui a algum tempo alguém vai programar Cage como música de elevador. Isto é evolução”³².

Assim é que, na diferença e pela diferença, o poeta vai vivendo. Para mim, Paulo Leminski nasce nesse ano, 1999, dez anos depois de sua morte, quando me propus a conhecer o que escreveu e a transformar o conjunto dos seus escritos num caminho a ser percorrido, saber como ele foi construído. Embora dele eu já soubesse um pouco, hoje compreendo, diante do panorama com o qual me defrontei, que era mesmo muito pouco.

Para quem partilhou com ele a vida, o cotidiano, para quem o viu escrever, pensar, conversar, sentir dor e alegria, acordar cedo com dificuldade, para quem o viu rabiscando poemas nas mesas dos bares, para quem o viu arrasado com as mortes de pai, mãe, filho e irmão, para quem o viu destruir-se ano após ano pelo álcool, para esses, a questão deve ser diferente. Essa vida vivida entre as paredes dos muitos lugares onde morou, pode ser imaginada, pode ser tocada, pode ser desvelada, pode ser buscada nas muitas entrevistas que concedeu, nos vários textos que sobre ele foram escritos, na biografia escrita pelo jornalista Toninho Vaz. Toco com delicadeza nessa vida. As fontes com as quais trabalho para construir a biografia de sua produção literária e simultaneamente a sua construção como autor, são a própria obra, as revistas e os jornais com textos dele e sobre ele que coletei e ainda outros que foram aos poucos chegando as minhas mãos, e que se constituem hoje numa densa documentação. É claro que nem por isso desvio os olhos da vida privada do poeta e nem poderia mesmo

³¹ Carta 9. *Ibid.*, p. 47.

³² VAZ, *op. cit.*, p. 185.

desviá-los, pois essa vida representa um espaço entre outros tantos em que ele ancorou a sua obra.

A história pessoal de Paulo Leminski se compõe de alguns personagens fundamentais. Há as fortes presenças de Alice Ruiz, Áurea e Estrela, mulher e filhas. Há também uma forte ausência, a de Miguel Ângelo Leminski (1969-1979), filho mais velho de Paulo Leminski e Alice Ruiz. Há as figuras do pai, Paulo Leminski, sargento do exército e da mãe Áurea, do lar, cuja origem negra e indígena marca a história de Paulo Leminski Filho quando ele se apropria dessa marca diferenciadora como “item” de identidade. Há um irmão, Pedro, cuja vida complicada e a morte trágica afetam profundamente a vida pessoal e emocional do poeta. Há as quatro tias, irmãs da mãe, Luíza, Izilite, Luci e Fernandina, que acompanharam bem de perto a infância e também a vida adulta do poeta.

Há o avô materno, Fernando, capitão do exército e poeta, membro da Academia de Letras José de Alencar, em Curitiba. Dele, lembranças: “...tinha um avô que fazia poesia, era militar. O meu avô é uma figura totêmica na minha família. Ele fazia sonetos, meio religiosos. O fato de fazer poesia já estava embutido dentro de uma programação familiar. E dentro disso existe também um componente inexplicável. Não que tudo tenha explicação...”³³. Há o avô paterno, Pedro, marca da origem polonesa. Em ambos, traços fortes que contornam a figura de Leminski, a herança cultural e a genética. Num poema, uma homenagem:

Meu coração polaco voltou
Coração que meu avô
Trouxe de longe pra mim
Um coração esmagado
Um coração pisoteado
Um coração de poeta³⁴.

Num depoimento, outra: “Um avô poeta como exemplo, faço poesia, sem interrupção, desde que me conheço por gente”³⁵. Noutro poema, a certeza da herança:

³³ ASSUNÇÃO, *op. cit.*, p. 9.

³⁴ ASSOCIAÇÃO BAMERINDUS. Poesia é jóia, não bijouteria. *Folha do Livro*, n. 13, abr. 1987.

³⁵ LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., *op. cit.*, p. 193.

Meu verso, temo, vem do berço.
 Não versejo porque eu quero,
 versejo quando converso
 e converso por conversar.
 Pra que sirvo senão pra isto,
 pra ser vinte e pra ser visto,
 pra ser versa e pra ser vice, pra ser a super-superfície
 onde o verbo vem ser mais?
 [...] ³⁶

Essa idéia de “nascer poeta” é, sem dúvida, uma idéia romântica. Mas contrapõe-se à idéia formalista da poesia que ele assume por um bom tempo com o concretismo. Da mesma forma vem contrariar a idéia de que não existe a “página em branco”, figura colocada anteriormente num poema. Entendo que “nascer poeta” é nascer no branco da página, imprimir-se nela sem as marcas dos textos e da vida que nos constróem. Mas, contradições fazem parte.

Há também nessa história pessoal, uma primeira mulher, Neiva, com quem se casa aos dezenove anos. Ela tinha dezesseis. Há Berenice Mendes, que o acompanhou nos últimos dois anos de sua vida até a sua morte. Por meio dela, surge um dado inédito na biografia de Leminski. Ela acredita ter encontrado nas páginas do **Catatau** o epitáfio³⁷ deixado pelo poeta. Sobre isso, um comentário. Na parte final da biografia que escreveu sobre Leminski, Toninho Vaz colheu depoimentos de muitas pessoas sobre o poeta, entre eles, o de Berenice Mendes que, intrigada pelo fato de que a epígrafe do Catatau “...usque consumatio doloris legendi” tivesse sido extraída do próprio texto do Catatau, localizou-a (na edição original, p. 167, na 2ª edição p. 165) encontrando-a como parte de uma frase em latim cujo início era *Inscrição marmórea*. Não reproduzo aqui a oração latina, mas a tradução a que Berenice Mendes chegou, e que tornou pública através de seu depoimento:

Isso escrevi para a pedra da sepultura. Neste lugar estou e voltaria, se soubesse voltar. E como um estranho iria além das páginas que escrevi, até consumir as dores que eternizei. Estou purificado, acabou-se o tormento! Concluída a solitária obra, o que fará o rei em sua morte? O

³⁶ LEMINSKI, P. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 83.

³⁷ VAZ, **op. cit.**, p. 342-43.

mesmo e do mesmo modo que antes; ver a água e o sangue que correm da ferida, transformaram-se num hipnótico, delicioso e definitivo pensamento extraordinário, colossal e poderoso! Segui este caminho sem pensar, apenas segui!

Como essa questão do epitáfio nunca foi levantada por ninguém até o momento, achei conveniente recorrer a um especialista da língua latina para verificar o resultado a que ele chegaria e poder assim encontrar algum respaldo para a idéia de Berenice Mendes. Para isso pedi ao professor Bruno Vieira, do Departamento de Lingüística da UFPR que fizesse a tradução do mesmo texto. Eis o resultado ao qual ele chegou:

Aqui existiu uma pedra. Ao seu local ela se restituía, voltando a si mesma. Como se fosse transportar peregrinos através das pláginas até a consumação da dor de ler! É um saco, xeque-mate! Depois de morto, o rei ordenou abrir a pequena cela, o que encontrarás dentro? O mesmo e do mesmo modo que antes: olho sanguinolento, água e sangue vertendo, da Batalha Sonâmbula de Muitos Amigos! Tendo suspeitado das coisas que devem ser acrescentadas, não recrutando, mas enviando!

Comparando os dois textos, as diferenças são evidentes. Não se pode pensar, seguindo a segunda tradução, num epitáfio. Não faria sentido. Contudo, aí estão os dois textos, para deixar claro que a tradução de Berenice Mendes não é, de forma nenhuma, definitiva.

Há ainda amigos, parceiros, interlocutores que aos poucos aparecem na história, ampliando a rede de relações que envolve familiarmente e socialmente o cidadão Paulo Leminski Filho, abrindo espaço para que a partir destas, outras redes se construam para dar conta do intelectual Paulo Leminski.

Fora do círculo familiar e social do poeta, há ainda outros como eu, que não conviveram com ele e pouco ou nada dele conheceram em vida. Eu o vi uma vez, e Alice o acompanhava, durante um encontro proposto por ele no SESC, um curso livre que tinha como título: “O texto e o contexto”, dividido em cinco itens: “O discurso poético”, “O simbolismo”, “As vanguardas”, “A poesia e a música”, “Hai-Kais”. A data não sei exatamente, mas acredito que foi lá pelo fim dos anos 70. Ele falava muito e rápido, tinha muita fluência e parecia sentir um grande prazer em discutir as suas idéias. Na época achei interessante o que ele dizia mas não me impressionei muito com ele, e jamais poderia pensar que um dia me aproximaria de sua produção intelectual com a

intimidade com que hoje o faço. E também não poderia naturalmente avaliar que aquele professor-poeta, a cujo curso eu assistia, se transformaria, anos mais tarde, em um dos meus autores preferidos, pela diversidade de temas com que trabalhou, pela profundidade com que os construiu, pela liberdade e coragem com que “discutia” com e sobre os seus autores preferidos, pelas emoções que muitas vezes sua história e suas palavras provocaram em mim. Naquele momento eu não podia ainda avaliar e muitas outras pessoas também não, o lugar que um dia Paulo Leminski ocuparia dentro do quadro dos autores brasileiros.

A idéia de posteridade faz pensar numa questão interessante, a de que o historiador, trabalhando com um passado, mesmo que recente, se confronta sempre com a concretude da finitude, isto é, não só com aquilo que passa ou se acaba, mas com o que morre. Assim, “a morte (...) este dado incontornável da existência humana constitui a fonte e a referência de base do trabalho histórico”³⁸. E o biógrafo, esse historiador que conta “uma existência humana” como diz Piarroux, trabalha par e passo com o dado da morte já que a “escrita da vida” acontece freqüentemente após a morte. No caso de Paulo Leminski, a primeira biografia formal, a de Toninho Vaz, acontece doze anos depois.

A história que escrevo atualmente sobre a construção da obra do poeta, reconstrói seu percurso intelectual e deve contribuir para um novo nascimento de seus textos, pois Leminski, mesmo querendo ser mais do que qualquer coisa um poeta e assim acontece pois é como poeta que ele é mais reconhecido, possui atrás de seus versos uma considerável produção crítica, ensaística, tradutória, musical, e biográfica. Dessa forma, abrindo espaço para o acesso a outra parte da obra leminskiana, faço jus ao título dessa tese e viabilizo quem sabe, a idéia formulada por Harold Bloom: “Ser lido para sempre: é esta a vida do autor”³⁹.

³⁸ “...la mort (...) cette donnée incontournable de la condition humaine constitue la source et le référent ultime du travail historiographique”. Tradução de minha responsabilidade. LÉVI-PIARROUX, Y. L'autre de l'historien. *Espaces Temps*. Paris, n 59-60-61, p. 48, 1995.

³⁹ Id.

2.2 O espaço de construção da obra leminskiana: movimentos e entrelaçamentos.

O sono solto dorme na casa com portas e janelas
escancaradas⁴⁰.
Paulo Leminski

Diante de mim, a folha milimetrada. Dentro dela, o minucioso trabalho de muitas horas tentando mapear e visualizar o caminho da construção da obra de Leminski com as datas de sua publicação, a idade que ele tinha quando produziu esse ou aquele texto, quando escreveu essa ou aquela letra de música, quando traduziu esse ou aquele autor, quando mandou um ensaio para esse ou aquele jornal, quando foi convidado para falar sobre esse ou aquele livro que escreveu. Os fatos da vida transitam entre esses dados, marcando tempos de colheita, tempos de perda, tempos de coragem, tempos de medo, tempos de realização, tempos de frustração. Meus olhos percorrem o papel, e nesse movimento deslocam esses dados para a realidade da vida e da escritura que nesse lugar se misturam, acomodadas que estão à organização que a folha, por ser milimetrada, permite. Longe dali, a descrição de um lugar se aproxima desse movimento:

...na casa em que mora com a mulher Alice, também poeta, e com as filhas Áurea e Estrela (...) há rumores, estalidos do madeirame (...) camadas de coisas se reassentando. Aquilo se move. A casa que parece inventar e fundar o tempo todo, coisa mais do ser do que da circunstância (...) No escritório (território livre (...) uma dimensão da própria casa) há uma espécie de sinalização frenética (...) versos na janela, alfinetes afixando a última fatura poética, avisos, lembretes, luzes que se acendem, blocos de idéias, rabiscos, fragmentos, ideogramas pendurados no teto, móveis verbais. O chão também está minado de engenhos, dispositivos, artefatos poéticos⁴¹.

Esse retrato mostra que o escritor Leminski nunca trabalha só. As idéias não lhe faltam. Livros e papéis o amparam. A família e alguns amigos estão sempre por perto. Ele jamais trabalhou fora da casa. Somente em três momentos de sua vida teve um “emprego”: uma experiência curta como balconista da livraria Ghignone, outra como professor de cursinho onde, segundo Toninho Vaz, “teve uma atuação marcante, foi

⁴⁰ LEMINSKI, *Catatau...*, p. 84.

⁴¹ CANÇADO, J. M. Paulo Leminski: o vertiginoso dia-a-dia dessa “talvez felicidade” que é a criação literária. In: *Paulo Leminski...*, p. 5.

pioneiro de um estilo moderno de ensinar, onde a didática se confundia com os atrativos de um espetáculo; imagem, texto e som compunham a nova linguagem dos jovens dos anos 60. Viviam-se a plenitude da era dos Beatles”⁴². O terceiro momento acontece quando se envolve com a publicidade, na agência Múltipla, nos anos 80, “de onde tira o leite das crianças”⁴³. Na entrevista dada à professora Denise Guimarães, 1989, para o jornal literário **Nicolau**, ele confirma o fato: “Eu sei praticar alguns ofícios, mas minha profissão mesmo é o desemprego (...) há uma coisa muito incompatível com meu lado contracultural, meio “hippie”, meio bandido. Acordar às 8 horas, em plena segunda-feira, para dar aula é incompatível comigo. Peguei toda um bandidice meio boêmia, dos anos 70, que é um dado fundamental meu. Sou um bandido que sabe latim⁴⁴”. Esta atitude relativiza em parte a “disciplina beneditina” que durante a vida ele diz manter.

Sendo assim, a casa, o lar, torna-se o espaço privilegiado da criação, do criador e da criatura. Homem e artista convivem, vida e obra se estruturam a partir do mesmo ponto. Difícil exercício para quem a cotidianidade, mesmo sendo ponto de referência de boa parte da produção poética é também uma dificuldade a ser enfrentada. Na realidade Leminski subverte o cotidiano: “Trabalho à noite. Todas as noites. A disciplina é a de um copista beneditino*. Até as cinco da manhã. Essas horas, de madrugada, quando escrevo as minhas coisas, eu não entregaria por dinheiro nenhum”⁴⁵.

Apegado à privacidade que a casa lhe dá, Leminski faz da cidade de Curitiba uma extensão dela: “Em meu perpétuo exílio curitibano”⁴⁶, como ele disse um dia. Nela ele criou seu personagem, por ela, “cidade comportada” foi criado e visto como “o filho rebelde, (...) primeiro E.T. do Pilarzinho, o curitibano mais novaiorquino”⁴⁷. Por duas vezes ele tentou sair da cidade. A primeira para o Rio de Janeiro, 1969-1970, a outra para São Paulo, quando se separa de Alice, já com a saúde bastante abalada, em meados

⁴² VAZ, **op. cit.**, p. 77.

⁴³ **Ibid.**, p. 232.

⁴⁴ GUIMARÃES, Leminski..., p. 7.

* Durante toda a sua vida, em vários momentos, Leminski se refere à experiência da vida monástica que o marca, sob vários aspectos, para o resto da vida.

⁴⁵ PAULO Leminski..., p. 6.

⁴⁶ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, **op. cit.**, p. 23.

⁴⁷ **Ibid.**, p. 24.

de 1987. À exceção desses momentos, é de Curitiba que ele olha o mundo, “dando um autêntico giro pelo planeta sem sair do próprio terreno da linguagem (...) contraindo-a ao máximo”⁴⁸, como muito bem mostra esse exemplar poema:

pariso
novayorquizo
moscoviteio
sem sair do bar

só não levanto e vou embora
porque tem países
que eu nem chego a madagascar⁴⁹

Existe nesse dado, uma forte semelhança com a experiência vivida por James Joyce em relação à Irlanda: “Joyce só partiu para um exílio espontâneo pela Europa (Paris, Zurich, Trieste) para melhor cultivar, à distância, sua obsessão pela Irlanda, execrada e idolatrada. (...). Os temas, os tipos, e até frases inteiras se repetem, crescendo, dos “Dublinenses ao Wake”. Joyce nunca saiu da Irlanda. Nunca saiu de sua obra”⁵⁰.

A relação entre Leminski e a cidade de Curitiba é tema recorrente na obra. Essa atitude aproxima-o de outros autores que criam com algumas cidades, bairros e ruas uma tal intimidade que fazem com que estes elementos tornem-se parte integrante de suas vidas e de seus escritos. Walter Benjamin é, dentre todos, talvez o que melhor mostre essa afinidade: Nas palavras de Leandro Konder, “desde a adolescência, Benjamin se apaixonou pela cidade de Paris, (...) na segunda metade dos anos vinte, começou a dedicar uma atenção muito especial às ‘passagens’ parisienses, *Das Passagen Werk*”⁵¹. Há uma descrição que Benjamin faz de Paris que vale a pena ser reproduzida:

...bairros inteiros revelam seu segredo nos nomes de suas ruas (...) a cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas. Pois não apenas o céu e a atmosfera, nem apenas

⁴⁸ ASSUNÇÃO, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁹ VAZ, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁰ LEMINSKI, *Anseios crípticos 2...*, p. 21.

⁵¹ KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989. p. 45-46.

os anúncios luminosos nos bulevares noturnos fizeram de Paris a *Ville Lumière*. - Paris é a cidade dos espelhos: o espelhado do asfalto de suas ruas. Diante de cada bistrô recantos envidraçados: aqui as mulheres se vêem mais do que em qualquer outro lugar. Destes espelhos é que sai a beleza dos parisienses. Antes que o homem as aviste, elas já experimentaram dez espelhos. (...) espelhos são o elemento intelectual desta cidade, seu brasão, no qual se inscrevem os emblemas de todas as escolas poéticas⁵².

É também, caminhando com Baudelaire, que Benjamin se depara com diferentes olhares sobre a cidade e as ruas de Paris, é com Baudelaire, o mestre da modernidade, que Benjamin repara nos efeitos provocados pela nova configuração das cidades nos cidadãos do século XIX. É ainda com ele que Benjamin, e toda uma geração, se dão conta da mudança do estatuto da arte a partir do século XIX. A criação encontra na vida mundana a inspiração, o degradante e o degradado são as novas possibilidades de construção de um discurso poético: “...os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico...”, diz Benjamin inspirado em Baudelaire⁵³. A relação de Baudelaire com a rua é também descrita por Benjamin: “Nos primeiros anos de sua existência como literato, (...) Baudelaire aspirava simbolicamente à conquista da rua. Mais tarde, ao abandonar paulatinamente sua existência burguesa, a rua se tornou cada vez mais um refúgio, (...). Em seus últimos anos Baudelaire não podia passear muito pelas ruas de Paris. Seus credores perseguiram-no, a doença se manifestava...”⁵⁴.

Uma outra forma de relação forte com uma cidade é apontada por Robert Bréchon, biógrafo de Fernando Pessoa:

Desde o regresso definitivo a Lisboa, em 1905, (com dezessete anos), até a morte, em 1935, Pessoa nunca mais deixou a cidade ou seus arredores imediatos (...). É por intermédio dele que Lisboa entra verdadeiramente na literatura universal, tornando-se cidade-símbolo como a Paris de Balzac ou Baudelaire, a Praga de Kafka, a Alexandria de Cavafy, a Dublin de Joyce (...) Pessoa teve relação passional ambígua com a cidade que lhe inspirou algumas das mais belas paisagens do *Livro do Desassossego*: ‘Oh, Lisboa, meu lar!’. (...) só a glória póstuma conseguiu pois afastá-lo do centro da cidade, que para ele era quase um segundo corpo, ainda que nem sempre tivesse se sentido bem nele, ora largo, ora por demais apertado...⁵⁵.

⁵² BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Tradução de: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 196-197. (Obras escolhidas; v.2).

⁵³ _____, **op. cit.**, p. 78-89. (v. 3).

⁵⁴ **Ibid.**, p. 70.

⁵⁵ BRÉCHON, **op. cit.**, p. 17-19.

Há ainda uma relação especial que não pode passar em branco neste contexto, que é a do escritor Dalton Trevisan com a cidade de Curitiba. Figura célebre e esquiva que Curitiba cultiva e que a literatura brasileira, com razão, reverencia, ele nela vive, há alguns anos, dentro de uma relativa reclusão. Por outro lado, gosta de andar pela cidade, é um andarilho e é por meio dessas passadas que ele olha, sente e luta com os conflituosos sentimentos que experimenta por ela:

Não viajo todas as Curitiba, a de Emiliano, onde o pinheiro é uma taça de luz, (...) a de Romário Martins em que o índio caraíba puto bate a matraca, barquilhas duas por um tostão; essa Curitiba medrosa não é a que viajo. Eu sou da outra, do relógio na Praça Osório que marca implacável seis horas em ponto; dos sinos da Igreja dos polacos, (...) do bebedouro na pracinha da Ordem, onde os cavalos de sonho dos piás vão beber água (...) viajo Curitiba das conferências positivistas, eles são onze em Curitiba, há treze no mundo inteiro; (...) Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é – província, cárcere, lar-, esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo...⁵⁶.

Não permita Deus que eu morra
sem que daqui eu me vá
sem que eu diga adeus ao pinheiro
onde já não canta o sabiá
morrer ó supremo desfrute
em Curitiba é que não dá
[...]⁵⁷

Entendo que Paulo Leminski passa por experiências semelhantes quando se trata de Curitiba e do bairro do Pilarzinho onde morou do início dos anos 70 até mais ou menos início de 1988, quando se separa de Alice e vai para São Paulo. Também penso que ele trava com a cidade de Curitiba uma ambígua luta: amor e ódio, liberdade e limites, reconhecimento e rejeição, extensão do corpo e recolhimento do espírito, encaixe e desencaixe. É possível imaginá-lo muitas vezes como o trapeiro⁵⁸ de

⁵⁶ TREVISAN, D. Em busca de Curitiba perdida. In: _____. _____. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 9.

⁵⁷ _____. Canção do exílio. In: **Ibid.**, p. 42.

⁵⁸ O trapeiro é, a meu ver, uma visão antecipada de Baudelaire sobre o que é hoje o catador de papel. Baudelaire explica: “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis”. BENJAMIN, **op. cit.**, p. 78. (v. 3).

Baudelaire, descrito por Benjamim: “Trapeiro ou poeta - a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos (...) é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça”⁵⁹. Esse tema, em outros tempos, também inspira Leminski:

poesia é lixo
onde houver lixo há poesia
poesia é lixo crítico
todo lixo é crítico
poesia é lixo crítico de cultura
poesia sempre dá pó⁶⁰

Sob esse prisma e por estas razões a cidade de Leminski, Curitiba, pode ser integrada ao elenco das afinidades eletivas do poeta, afinidade aos poucos, revelada.

Assim, há sobre Curitiba, um olhar bendito:

nossa senhora da luz
ouro do rio belém
que seja eterno este dia
enquanto a sombra não vem⁶¹

Há questionamentos também:

(quantas curitibas cabem numa só Curitiba?)

Cidades pequenas,
como dói esse silêncio,
cantinelas, ladainhas,
tudo aquilo que nem penso,
esse excesso
que me faz ver todo senso,
imprecisa premissa,
definitiva preguiça,
com que sobe, indeciso,
o mais ou menos do incenso.
Vila de Nossa Senhora

⁵⁹ *Ibid.*, p. 78-79.

⁶⁰ Carta 24. LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., *op. cit.*, p. 72.

⁶¹ LEMINSKI, P. *O ex-estranho*. Organizado por Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996. 80 p. 39. (Catatau).

da Luz dos Pinhais,
tende piedade de nós⁶².

Há um olhar crítico que a descreve e aos que nela vivem: “Vestir é dizer. A que classe pertencemos. Qual é a nossa idade. Que tipo de vida desejamos. A vestimenta é uma palavra dita com o corpo todo (...). É célebre a preferência pelos tons cinza, marrom, ou azul-escuro na roupa do curitibano, avesso a escândalos e exageros. O curitibano médio não pratica o relacionamento instantâneo (...) intimidades súbitas...”⁶³. Ou ainda: “...Curitiba é uma cidade de caretas. Jamais vou virar estátua aqui porque tenho uma bagana no bolso. A minha missão é outra!”⁶⁴. O pior é que Leminski virou estátua com a inauguração do Parque da Ciência em 2002, uma estátua muito mal feita, que do poeta quase não tem nada. Acredito que por um lado isso o deixaria “aparentemente” furioso mas por outro, imagino que o ego falaria mais alto.

Os limites culturais da província também são exaltados: “Curitiba é o tipo da cidade que consome cultura, mas não produz (...) uma vasta classe média, com acesso a bens culturais, discos, livros, edições, espetáculos e tal, e que não devolve, na mesma proporção, criativamente”⁶⁵.

Esta é uma indignação que aparece em vários ensaios do poeta, em várias entrevistas. Para ele, que passou a vida criando e que tem entre seus méritos o de ter transformado esse espaço geográfico num lugar de assentamento poético, difundido e reconhecido, é difícil aceitar essa falta. Parece que ele filosofou durante algum tempo sobre isso. Daí, algumas conclusões:

...Se Curitiba desaparecesse, hoje, evaporasse como por encanto, nas neblinas da manhã, puff!, que falta faria no ‘cenário cultural brasileiro’? Alguma? (...) Quem dá o tom a Curitiba é o imigrante que, (...) entre outras coisas desenvolveu a mística do trabalho (...) intimamente ligada à repressividade sexual, que é a principal responsável pela escassa produtividade cultural que a cidade tem demonstrado. (...) A mística imigrante do trabalho é contra o prazer, contra o corpo, uma mística do tipo puritano, calvinista, que reprime o prazer para canalizar as energias todas do indivíduo para o trabalho material, (...) nenhuma monstruosidade se compara a de ser um vagabundo, isto é, alguém refratário às delícias da ordem e da disciplina

⁶² Imprecisa premissa. _____, **Distraídos...**, p. 59.

⁶³ _____. Nossa linguagem. **Revista Leite Quente**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba/Casa da Memória, v.1, n.1, p. 8-12, mar. de 1989.

⁶⁴ VAZ, **op. cit.**, p. 184.

⁶⁵ PAULO Leminski..., p. 12-13.

necessárias para o trabalho. (...) Freudianamente, Curitiba é a retenção das fezes.(...) Ora, criar é esbanjar. Só por excessos se cria. (...) Curitiba guarda-se. Guarda a sensualidade, a sexualidade, o lúdico, só os gastando com parcimônia, moderação, cálculo...⁶⁶

Sabedor de tudo isso, vivendo explicitamente o conflito que a cidade provoca nele, não consegue por outro lado desvencilhar-se de certas características do curitibano nele refletidas. Ao contrário, elas são, com cuidado, preservadas: “Meu sotaque é um dado cultural. Eu o preservo a todo custo, (...) Profanar meu sotaque seria jogar minha alma pela janela”⁶⁷.

Surpresas também fazem parte da relação. Convidado a discutir em 1983 sobre a produção literária em Curitiba, ele diz: “Eu achei estranho o tema desse nosso encontro, Pensamento Curitibano, eu não imaginava nem que existisse um pensamento brasileiro; um pensamento paranaense já me deixava espantado, agora a perspectiva de um pensamento curitibano me deixa pasmo”⁶⁸.

Gestos confessionais mostram uma Curitiba que às vezes provoca um certo desconforto na alma do poeta. Eles se dizem naturalmente nas cartas que escreve a Régis Bonvicino entre 1976-1981, lugar apropriado para tais revelações: “...criativamente só posso me sentir só, há anos levo uma luta sem tréguas, livre atirador sem companheiros nesta curitiba de contistas; sei que estou sujeito a todos os riscos, o provincianismo, a loucura inconseqüente, a queda do rigor⁶⁹ (...) tirando Alice (que é comprometida) não tenho interlocutores poéticos à altura aqui⁷⁰ (...) escrevo provincianamente bem demais⁷¹”. “...Como poeta de vanguarda, eu, caipira ‘de luxe’, prefiro Homero. Lido em grego, é claro...⁷²”. “...Se eu sáísse daqui, teria duas opções: Rio e São Paulo. Não vou sair da minha aldeia pra morar na aldeia dos outros⁷³”.

⁶⁶ LEMINSKI, *Anseios crípticos...*, p. 77-78.

⁶⁷ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁸ CICLO DO PENSAMENTO CURITIBANO, 1. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1984. p. 56.

⁶⁹ LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., *op. cit.*, p. 34.

⁷⁰ Carta 56. LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., *ibid.*, p. 157.

⁷¹ Carta 57. _____, *ibid.*, p. 159.

⁷² MENEZES, P. Cenas de vanguarda explícita. *Folha de S. Paulo*, 4 dez. 1985. In: *Ibid.*, p. 25.

⁷³ LEMINSKI, o Petrônio dos anos 80. *O Estado do Paraná*, 26 jan. 1986, Almanaque.

Aqui, uma observação: É bem provável que Leminski se sentisse só na provinciana Curitiba dos anos 70, essa província que era também uma província literária, mas talvez não ao ponto de não ter com quem dividir seus anseios intelectuais, além de Alice. Ele tenta explicar essa solidão. Na entrevista anteriormente citada com Rosimeri Gemaél, 1986, diz o seguinte: “...se você olhar os escritores do Paraná, tirando Dalton Trevisan que já é consagrado, da minha geração o primeiro a conseguir viabilidade no eixo Rio São Paulo foi o Domingos Pellegrini, de Londrina, que uns oito anos antes de mim já tinha livro pela Civilização Brasileira. Depois a Alice conseguiu ser editada pela Brasiliense, o Roberto Gomes tem livros editados e paramos por aí. Não consigo lembrar de outros nomes...”.

Essa imagem do grande poeta morando na província e que busca diálogo com pessoas de fora da cidade, vai ser sustentada por ele e vai representar a garantia do sentimento de desconforto, do desencaixe, do “not belonging”, do eterno “exílio” dentro da cidade, atitudes que vão qualificá-lo, como venho mostrando, como uma figura que se estrutura e se constrói pelo negativo, isto é, pelo avesso, que faz do não-ser, o ser. Quanto à “terra de contistas”, Leminski faz alusão ao escritor Dalton Trevisan sobre quem ele tem lá as suas opiniões:

No terreno da literatura só temos uma super-estrela, que é Dalton Trevisan. Mas é uma figura, assim, absolutamente isolada, porque ele escreve mas ele não tem existência cultural. A presença dele não é uma atuação. Ele não atua. Não agita. Não organiza nem desorganiza. Não polemiza. Nada (...) o sucesso da pessoa dele começa e se esgota na própria pessoa dele porque ele não milita no *front* intelectual e cultural da cidade, (...) o que acontece é que o Dalton talvez tenha influenciado muita gente, no sentido de fazer a escolha que ele fez, que é a do conto, (...) então, o Dalton fazia contos antes do conto estar na moda. Ele faz contos desde 1940, (...) o conto se tornou moda a partir de uma jogada editorial. Uma facilidade de vender, (...) o conto favorece premiações, (...) facilidade editorial que produziu o que eu chamo de contismo nacional, essa praga que avassala o país. (...) Sou contra isso que se faz em torno do conto e com o conto. Obviamente, não sou contra uma forma, apenas. Aí se trata mais do que uma forma. Se trata de todo um negócio⁷⁴.

Leminski tem, sem dúvida, suas diferenças com Dalton Trevisan. Mas o que ele quer dizer com ausência no “front”? Não há “front” cultural em Curitiba nos anos 70. Ele mesmo não tem esse lugar de militância, sempre precisou dos laços com outros

⁷⁴ PAULO Leminski..., p. 15-17.

lugares e outras pessoas de fora. Quanto ao conto, há alguma história sobre isso como bem se revela na citação acima. Paulo Leminski muito escreveu sobre esse conto que durante tempos ele criticou:

...não nos deixemos iludir por questõezinhas de detalhes, alguns truques novos ou pequenas reformas de fachada: o conto que se produz hoje no Brasil, na maioria esmagadora dos casos, é coisa do século passado, academicismo reacionário, prática retrógrada. É um anacronismo na era da dissolução dos gêneros (...) a fórmula do conto é contrarrevolucionária (...) numa ótica progressista, só interessa no conto o que não é conto. Interessa a experiência, a abertura, o invento. Muita coisa nova pode surgir sob o rótulo de “conto”. A lei da inércia que rege a vida dos produtos da cultura dominante tenta continuar a chamar de conto o que já é outra coisa...⁷⁵

Apesar de tudo, Leminski já havia caído no conto do conto. Em 1968, escreveu **Descartes com Lente** já mencionado e acaba escrevendo um outro, em 1986, que faz parte do livro **Gozo Fabuloso**, ainda inédito. Esse texto, cujo título é “Céu embaixo”, é publicado pela revista **Medusa**, lançada no dia 31 de agosto de 1999, no “Finnegans Pub”, em São Paulo. Esse evento comemora o aniversário de nascimento do poeta, em 24 de agosto e com certeza é também uma homenagem pelos 10 anos de sua morte, em 7 de junho. Além de tudo isso, o nome do lugar escolhido para a festa tem todas as razões de ser. Outra coisa é que, definitivamente, Leminski não tinha grandes afinidades com esse gênero de texto.

Entre tantos afetos há um desafeto que, da mesma forma que os afetos, não pode passar em branco. É o desconforto que sempre existiu entre o poeta e o crítico literário paranaense, nascido paulista, Wilson Martins. Palavras, sempre, para ilustrar os ditos e os não-ditos. Sua opinião relativa ao poeta se manifesta, entre outras, numa entrevista concedida à Márcio Renato dos Santos, para a revista paranaense *Top Magazine*:

Eu acho que o Paulo Leminski é supervalorizado. A poesia dele é feita de lugares comuns, idéias simples, trocadilhos. Não dá para comparar a obra dele com os grandes poetas brasileiros, do passado ou do presente, como Drummond ou Manuel Bandeira. No contexto de seu tempo, o Leminski é apenas um autor bastante secundário. Ele teve grande fama por que (sic) fez letras de músicas que foram gravadas por Caetano Veloso, A Cor do Som e Moraes Moreira. O trabalho de crítica que ele desenvolveu é muito pobre. As biografias (...) são coisas que ele tirou de enciclopédias e podem enganar apenas quem não leu as obras importantes

⁷⁵ LEMINSKI, P. O Conto do conto. **Pólo Cultural**, 25 maio. 1978.

sobre esses personagens. Ele não acrescentou nenhuma idéia importante sobre essas pessoas.
76

Leminski também, quando tem oportunidade, ironiza o trabalho do crítico:

O Wilson Martins é um especialista em equívocos. Ele é um homem que acha, por exemplo, que Olavo Bilac é o grande poeta brasileiro, que Érico Veríssimo é o grande prosador do século XX. Ele é sempre o último a dar as primeiras notícias. Ele incompreendeu Guimarães Rosa, ele incompreendeu a poesia concreta. Ele é definitivamente um reacionário. Sua inteligência está a serviço do que existe de mais retrógrado. Wilson Martins é o Ney Braga da cultura literária paranaense.⁷⁷

Apenas uma vez o poeta foi condescendente com o crítico. Falando de si e sobre assuntos relativos a sua vida, numa entrevista já mencionada a Cesar Bond e incluída nos “Apêndices” da biografia de Vaz, à página 361, Leminski comenta:

Nunca me recusei a nada. Tipo: televisão, rádio, publicidade, grafite de parede... qualquer negócio que trate de aproximar pessoas, via palavra, é comigo mesmo. É assunto meu. É um desafio e não considero nada disso alheio a mim. Tudo me diz respeito. (...) Se caísse um raio agora na minha cabeça, não sei qual a imagem que ficaria de tudo que escrevi. Fiz poesia, prosa, crítica, textos para publicidade, ficção, traduções, crônicas e muitas outras coisas. Nesse sentido, aceito a crítica óbvia de Wilson Martins: eu não me fixo em nada.

Ainda pensando sobre a relações do poeta com a cidade, acontece em 1989, ano de sua morte, um fato importante. A prefeitura de Curitiba lança a **Revista Leite Quente**⁷⁸, que deve tratar de assuntos paranaenses. Paulo Leminski é convidado para escrever o primeiro número, inteiramente dedicado à Curitiba. Nesses textos Leminski comenta e desvenda muitas das características da cidade. Também homenageia figuras conhecidas e peculiares como o maestro Bento Mossurunga, os irmãos e músicos, Henrique e Norton Morosowicz, Lápis, apelido de Palminor Rodrigues Ferreira, músico famoso na noite curitibana na década de 70, seu filho Grafite, a dupla de artistas caipira, Belarmino e Gabriela, os amigos pessoais de Leminski e músicos, Paulo Vítola, Marinho Galera e Ivo Rodrigues, este do grupo Blindagem. Sobre os amigos mais

⁷⁶ SANTOS, M. R. dos. Wilson Martins, um profissional da leitura. **Top Magazine**, p. 13, 10 abr. 1999.

⁷⁷ GUIMARÃES, D. Leminski. **Nicolau**, 1988, p. 9.

⁷⁸ LEMINSKI, P. Nossa linguagem. **Revista Leite Quente**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba/Casa da Memória, v.1, n.1, mar. de 1989.

íntimos há um belo texto escrito em 1978 e publicado no jornal literário **Polo Cultural** que mostra a estreiteza destas relações na vida do poeta na cidade de Curitiba:

no começo dos meus clássicos e científicos
anos 60
no mundo que eu conhecia
havia 3 poetas
praticamente da mesma idade
praticamente do mesmo sonho
praticamente românticos

paulo vítola
gilberto ricardo dos santos
e eu

gilberto e eu
éramos poetas de texto
vítola
estranhamente
dedicava-se à letra de música
obviamente
na época
do alto de 40 séculos de preconceitos letrados
eu achava letra de música
um negócio ligeiramente menor
mais fácil
que o duro ofício das letras

depois vim a descobrir
já quase nos anos 70
quando comecei a me envolver com a canção
que quem estava certo
quem flagrava antes o vento das coisas por vir
tinha sido vítola
a canção mais importante
que curitiba produziu até agora

hoje vai a poesia de vítola
para ler
texto mudo
sem trilha sonora
nem acompanhamento
bicho papel
espumas flutuantes
na superfície da página⁷⁹

⁷⁹ _____. Vítola receita poesia. **Pólo Cultural**, 10 jul. 1978.

Nesse poema, a presença de Paulo Vítola mostra a longevidade dessa amizade que existe no decorrer da vida de Leminski, o que faz pensar que, “além de Alice” havia sim, alguns outros interlocutores. Poucos é verdade, mas como o próprio Leminski fala na carta 38, enviada a Régis, “...interlocutores a gente não inventa...”. Quanto a Gilberto Ricardo dos Santos, nenhuma referência além desta encontrei.

Sobre Curitiba, há ainda um texto especial: “Ler uma cidade: O alfabeto das ruínas”, momentos de pura inspiração leminskiana:

De todos os tipos de edifícios, só um me interessa, a ruína. É a ruína que dá sentido à cidade. (...) cada rua, cada ruína. Uma rua, ruína de milhões de passos e pegadas, de encontros fortuitos. Melhor mudar de calçada. E de pontuais desencontros. (...) tem noites que sonho passar por lugares que não existem mais. Do lado do Colégio Santa Maria, onde hoje é um banco, em meados dos anos 60, havia uma gráfica. Ainda ouço as máquinas. Ruínas de sons, ruínas de lembranças (...) só na cidade você pode morrer a qualquer momento. Não há sinônimo para cidade (...) cidade é o colo de mamãe, o leite do peito, o cheiro da velha⁸⁰.

Significativo é o fato de que estes foram os últimos textos escritos por Leminski. Ele morre poucos meses depois. Mas há ainda aquela frase que se tornou a mais famosa sobre a sua relação com a cidade, dita durante uma entrevista com Adélia Lopes, para o jornal **O Estado do Paraná**, em novembro de 88, quando volta para Curitiba depois de alguns meses morando em São Paulo: “Nunca saí de Curitiba. Pinheiro não se transplanta”⁸¹.

Sobre essa ligação do poeta com a cidade há ainda um comentário importante para a sua história intelectual feito por Marcelo Sandmann, por ocasião dos dez anos de sua morte. Numa leitura crítica à nova edição da correspondência enviada por Leminski a Régis Bonvicino, Sandmann diz:

...da minha parte, o interesse pela “personalidade literária” de Paulo Leminski – essa somatória de vida e obra – se deve em grande medida ao vigor de sua intervenção, que logrou romper o véu de insignificância cultural que, com breves instantes de exceção, longamente tem pairado sobre Curitiba. Paulo Leminski colocou a cidade no mapa da poesia brasileira a partir de uma interlocução com nomes fortes da literatura e da música popular que ecoa ainda

⁸⁰ LEMINSKI, **op. cit.**, p.19-20.

⁸¹ O pinheiro é a árvore símbolo do Paraná. Assim, a comparação feita pelo poeta não deixa dúvidas de que ele se sentia profundamente ligado à esta terra. VAZ, **op. cit.**, p. 294.

hoje. Se pelas virtudes de sua obra em si, se pelo seu temperamento expansivo e carisma pessoal, se por mero acaso ou por senso de oportunidade, ou se por uma combinação de todos esses elementos, o fato é que o papel desempenhado por Leminski é vital para a consciência local. Ler as cartas (...) a partir de Curitiba, é deixar-se impregnar por uma energia de vida e uma abertura de perspectivas que poucos criadores (aqui e fora) têm conseguido irradiar⁸².

Essa parceria poeta/cidade mostra, em determinados momentos, que ela não existe sem alguns conflitos: “Eu, como escritor, não estou vivendo no Brasil nem em Curitiba. Até o fato de ser meio polaco e meio preto, com muitos amigos de origem estrangeira, me dá uma soltura em relação a essa coisa patriotal”⁸³. Aí, a necessidade de colocar sempre a província em contrapartida a um universo maior. Aí também o eterno e (in) conscientemente desejado “exílio curitibano”. Sobre essa questão ainda, uma opinião espirituosa na carta 26 para Bonvicino: “...em matéria de patriota prefiro minha patota...”.

Assim é que, “plantado na aldeia” de Curitiba, Paulo Leminski trabalha e muito, na construção do que chamamos hoje de sua obra. A morte prematura, sentida, talvez pressentida e talvez até esperada em função do álcool que o consumia dia após dia durante anos, e contra o qual o máximo que conseguiu fazer foi uma abstinência de dois anos (1978-1980), interrompeu certamente uma produção textual de valor tal qual uma intensa capacidade para produzi-la. Poemas anunciam essas sensações:

já me matei faz muito tempo
me matei quando o tempo era escasso
e o que havia entre o tempo e o espaço
era o de sempre
nunca o mesmo passo

morrer faz bem à vista e ao baço
melhora o ritmo do pulso
e clareia a alma

morrer de vez em quando
é a única coisa que me acalma⁸⁴

⁸² SANDMANN, M. Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. **Revista Letras**, p. 140, jul./dez. 1999.

⁸³ GUIMARÃES, D. Leminski. **Nicolau**, 1988, p. 7-8.

⁸⁴ PAULO Leminski..., p. 7.

Ou ainda:

Caso alguma coisa me acontecer,
informem a família,
foi assim, assim tinha que ser

tinha que ser dor e dor
esse processo de crescer

tinha que vir dobrado
esse medo de não ser

tinha que ser mistério
esse meu modo de desaparecer

um poema, por exemplo,
caso alguma coisa me suceder,
vá que seja um indício

quem sabe ainda não acabei de escrever⁸⁵

Infelizmente Paulo Leminski acabou de escrever mas, com sua elaborada “distração”⁸⁶ escreveu uma vasta obra e dela teve consciência: “Morte vinda, um texto me garante a eternidade”⁸⁷.

Versos ilustram esse saber sobre o que estava construindo:

completa a obra
o vento sopra
e o tempo sobra⁸⁸

Aqui jaz um grande poeta.
Nada deixou escrito.

⁸⁵ LEMINSKI, **Distraídos...**, p. 89.

⁸⁶ “...a distração é uma arma zen por excelência. Mas só tem direito a ela, principalmente em arte, aquele que passou teso e atento bom tempo. É como nas artes marciais. Depois de um determinado nível de performance as coisas começam a fluir como se você estivesse distraído. Mas, para chegar a essa distração, é preciso treinar, anos”. LEMINSKI, parnasiano-chic viciado em carne humana. **O Estado do Paraná**, 11 set. 1987. não paginado

⁸⁷ LEMINSKI, **Catatau...**, p. 24.

⁸⁸ Lápide 1: epitáfio para o corpo. _____, **Melhores poemas de...**, p. 205.

Este silêncio, acredito,
são sua obras completas.⁸⁹

nem toda hora
é obra
nem toda obra
é prima
algumas são mães
outras irmãs
algumas
clima⁹⁰

O mundo acabando,
podem ficar tranquilos.
Acaba voltando
tudo aquilo.

Reconstruam tudo
segundo a planta dos meus versos.
Vento, eu disse como.
Nuvem, eu disse quando.
Sol, casa, rua,
reinos, ruínas, anos,
disse como éramos.

Amor, eu disse como.
E como era mesmo?⁹¹

Esse estranho hábito,
escrever obras-primas,
não me veio rápido.
Custou-me rimas.
Umas, paguei caro,
liras, vidas, preços máximos.
Umas, foi fácil.
Outras, nem falo.
Me lembro duma
que desfiz a socos.
Duas, em suma.
Bati mais um pouco.
Esse estranho abuso,
adquiri, faz séculos.
Aos outros, as músicas.
Eu, senhor, sou todo ecos⁹².

⁸⁹ _____, *O ex-estranho...*, p. 188.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁹¹ LEMINSKI, *Distraídos...*, p. 77.

⁹² *Ibid.*, p. 90.

Tudo o que eu faço
alguém em mim que eu desprezo
sempre acha o máximo.

Mal rabisco,
Não dá mais pra mudar nada.
Já é um clássico.⁹³

Mesmo no final da vida, 1988, fragilizado pela doença e com fortes dores no abdômen, ele escreve um poema para encerrar, parece, a vida e a obra:

um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado
andasse mais adiante

carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
uma coroa um milhão de dólares
ou coisas que os valha
ópios édens analgésicos
não me toquem nessa dor
ela é tudo que me sobra
sofrer, vai ser minha última obra⁹⁴

Sobre a idéia de obra que ele desenvolve nos poemas há, de um lado, a clareza de construção dos textos como um conjunto e de outro, uma certa ironia quando brinca com a idéia de “obra prima”, desvirtuando o sentido de especialidade de uma obra para um sentido banal, a obra prima pode também ser “mãe”, “irmã”, “clima”. Escrever obra prima como hábito, como coisa que acontece todo dia não faz parte da vida literária de nenhum escritor. Há pretensão aí? Com certeza, mas há também uma habilidade no manejo das palavras que supera qualquer desconforto que os versos possam causar. E a idéia de que deixa algo para a posteridade: “reconstruam tudo segundo a planta dos meus versos”, essa é a pretensão de qualquer autor. Leminski não se furtaria a senti-la.

⁹³ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁴ _____, *Melhores poemas de...*, p. 183.

Percebo que justifico o poeta, mas nesse dado que pode parecer apenas uma pretensão individual, há a marca de um anseio que atinge, em tese, a todos os artistas. Já a idéia da dor como “última obra” e o pedido para que ninguém toque nessa parte da obra, pode ser entendido, entre tantas possibilidades de significados, como a dor da obra terminada e o peso dos escritos sobre o poeta, peso que só cabe a ele suportar. Escrever não alivia o peso do viver. Escrever dói e essa dor é tudo que lhe resta.

Sobre a noção de obra, há ainda um comentário que é importante trazer nesse momento. Discutindo com Bonvicino sobre o concretismo, na carta 24, de julho de 1978, toma uma posição frente ao tema e diz:

...Tudo o que os concretos disseram é certo, só que tem que ser lido hoje num modo relativo não num modo absoluto, ele não previram que o próprio discurso iria receber vida nova e nova vida com o advento do ideograma, (...) entre o verso e o universo o subverso versus o reverso, há lugar para todo mundo, vamos deixar de ser fascistas, o concretismo ou significa liberdade ou não significa NADA, chega de leis, chega de normas,
Cada obra agora
Já sabe o que fazer
O que deve ser feito
O perfeito
E o imperfeito
O absoluto e o relativo.

Lição aprendida, já é possível caminhar com os próprios pés. A relação de Leminski com o concretismo é comentada mais adiante. Aqui, uma antecipação dos momento em que o poeta repensa sua relação com eles.

Há outra situação em que é possível perceber a consciência que Leminski tinha de que tudo que escrevia fazia parte de um todo maior e que tem relação com o trabalho das traduções que ele fez e que oportunamente será discutido. Por hora, apenas o comentário feito por ele ao completar o ciclo dessas traduções que acontecem num período bem definido, a maioria delas entre 1984-1987, quando Leminski, dando a sensação de quem olha para trás no sentido de avaliar o trabalho realizado, constata o vínculo entre a diversidade de sua produção intelectual: “A esta altura considero estes livros traduzidos uma obra bem configurada dentro da minha produção literária”⁹⁵.

⁹⁵ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, *op. cit.*, p. 21.

É possível recuperar nesse momento a noção de obra de Michel Foucault, anteriormente discutida. Se há trinta e tantos anos atrás a pergunta de Foucault, “O que é uma obra?” levantava questões, hoje parece claro que uma obra é o conjunto de tudo o que um sujeito, investido no papel de autor pela publicação de seus textos, escreveu. Leminski é um autor que construiu uma obra. Os poemas escritos em guardanapos de papel nas mesas dos bares fazem parte dessa obra. Tanto que alguns foram recolhidos e transformados em livro, caso de **Winterverno**⁹⁶, uma parceria entre o poeta Leminski e o arquiteto João Suplicy que conta: “Este ‘album’ só foi possível graças à organização de Josely Baptista⁹⁷, que arquivou nossos rastros”. Outros, quem sabe, talvez estejam guardados em alguma gaveta de Alice, de algum amigo ou parceiro à espera de um resgate e sem dúvida, são parte da obra, mesmo que inéditos.

Pensando agora no que e sobre o que Leminski escreveu, o panorama com o qual me defronto não é simples. Há textos por todos os lados. Ele pensou sobre tudo e sobre muitos. Ele não fez uma, mas várias escolhas. Ele poetou e proseou consigo e com outros. O que ele era, o que queria ser e o que foi coexistem num mesmo corpo. Para descrevê-lo, um texto de Hannah Arendt, uma descrição de Walter Benjamim, parece encaixar-se muito bem na imagem que, dentro do meu ponto de vista, Leminski encarna:

Para descrever adequadamente sua obra e seu perfil de autor dentro do nosso quadro habitual de referências, seria preciso apresentar uma série imensa de declarações negativas, tais como: sua erudição era grande, mas não era um erudito; o assunto de seus temas compreendia textos e interpretações, mas não era um filólogo; sentia-se muitíssimo atraído não pela religião, mas pela teologia (...) mas não era teólogo; (...) era um escritor nato, mas sua maior ambição era produzir uma obra que consistisse inteiramente em citações; foi o primeiro alemão a traduzir Proust (juntamente com Franz Hessel) e antes disso traduzira *Quadros parisienses* de Baudelaire, mas não era tradutor; resenhava livros e escreveu uma série de ensaios sobre autores vivos e mortos, mas não era um crítico literário; escreveu um livro sobre o barroco alemão e deixou um imenso estudo inacabado sobre o século XIX francês, mas não era um historiador; literato ou o que for; tentarei mostrar que ele pensava poeticamente mas não era poeta nem filósofo⁹⁸.

⁹⁶ LEMINSKI, P. e VIRMOND, J. **Winterverno**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. 60 p.

⁹⁷ Josely Vianna Baptista, uma das amigas mais próximas de Paulo Leminski, é poeta e tradutora. **Ibid.**, não paginado.

⁹⁸ ARENDT, **Homens em tempos...**, p. 135.

Leminski também não se enquadra nesse “quadro habitual de referências”. E é possível mostrar que ele vai além nessa atitude de “ser sem ser”. Dava aulas de história e literatura mas não era nem historiador nem professor; durante anos escreveu em jornais, mas não era jornalista; fez publicidade, mas não era publicitário. Agora poeta, isso ele era. Aí uma diferença. No mais, acomoda-se bem à descrição. Tal qual Benjamin, constrói-se pela negação, é, sem ser. Um dos possíveis caminhos para essa compreensão, ele mesmo nos dá:

Ler pelo não, quem dera!
Em cada ausência, sentir o cheiro forte
do corpo que se foi,
a coisa que espera.
Ler pelo não, além da letra,
ver, em cada rima vera, a prima pedra,
onde a forma perdida
procura seus etcéteras.
Desler, tresler, contraler,
enlear-se nos ritmos da matéria,
no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,
navegar em direção às Índias
e descobrir a América⁹⁹.

Perceber dessa maneira mostra uma perspectiva diferente de sua história pessoal e intelectual. Esse “ser pelo avesso” que indica um caminho e segue por outro é o que cria a polêmica, desorienta e desassossega a tantos, seja em vida, seja depois de sua morte. A forma de como isso acontece é que não é simples.

O primeiro passo é pensar que essa unidade que se chama obra não é de fato uma unidade e deve-se perceber que o fragmentário que a obra mostra pela sua diversidade encontra-se também em seu autor. Assim, a trajetória intelectual de um autor, no caso, Leminski, é a representação que se tem de sua construção, através do rastreamento das circunstâncias em que ela ocorreu. Ela sofre interferências externas: sociais, familiares, comportamentais, morais. Sofre interferências internas: emocionais, afetivas, mentais. Dar conta de tudo isso, é tentar “no fora, ver o dentro e no dentro, o fora”, como sugere o poema.

⁹⁹ LEMINSKI, *Distraídos...*, p. 87.

O passo seguinte é pensar na imagem que se cristaliza com a morte do poeta. No anúncio de sua morte, no jornal **O Estado**, Florianópolis, 11 de junho de 1989, tem-se a medida dessa imagem que deixou: “Nem que maldito, o poeta morre irreverente e incompreendido”.

O “Rimbaud curitibano”, modo pelo qual foi descrito por Haroldo de Campos no prefácio para o livro de poemas **Caprichos e relaxos** (1983), é outra imagem que perdura. Desse modo configurado ele assimila a rebeldia, o inconformismo, a irreverência que acompanha o mito rimbaudiano, criando um movimento por onde quer que passe, como conta, numa pequena passagem, o poeta Domingos Pellegrini, seu amigo de muito tempo: “...Leminski (...), o bigodudo que nos bares falava acima de todas as vozes e estava sempre adiante em algumas doses”¹⁰⁰. Ou como diz outro amigo, o poeta e jornalista Ademir Assunção: “A par das rebeliões comportamentais, da negação da persona do intelectual clássico, Leminski sabia de outra rebelião: a rebelião da linguagem. Com maestria, jogou toda a sua energia contra o racionalismo linear aristotélico/cartesiano. Judoca zen-budista, desconfiava das palavras e remetia seus leitores à experiência concreta com o próprio texto: em vez de refletir a realidade (...) transformava a escrita numa realidade em si...”¹⁰¹.

Entre os caminhos que escolhe e que evidenciam a sua construção pela negação, há estes que são essenciais: notabiliza-se dando as costas à academia, morando na província e “revelando” a origem negra de muitas gerações atrás que ele recupera e torna pública mas que toma corpo sobretudo quando, entre as dedicatórias inscritas na biografia que escreveu sobre **Cruz e Sousa, o negro branco**, (1983), estão essas: “ao lado negro de minha mãe (...) para Gilberto Gil, pai de santo, guru, sensei, mestre zen, brilho do 3º mundo, mimo de todos os orixás...”. Essa “revelação” acontece diante do nome de um autor e de um músico absolutamente consagrados o que, no mínimo, faz pensar numa estratégia “sacada” pelo poeta para acrescentar mais esta característica à longa lista de “definições” que o contornam durante a sua trajetória. Para acentuar essa qualidade de ser negro, socialmente estigmatizante como se sabe, principalmente no sul

¹⁰⁰ FERNANDES, J. C. Leminskianos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 1999, Caderno G, p. 5.

¹⁰¹ ASSUNÇÃO, *op. cit.*, p. 5.

do Brasil, ele evoca a origem polonesa, criando no dueto “polaco-negro”, uma dupla transgressão pois em Curitiba, o senso comum diz que “o polaco é o negro do avesso”. Dessa forma, Cruz e Sousa é o “negro-branco” e Leminski “o branco/polaco-negro”.

Uma ilustração para “clarear” essa situação é encontrada num importante artigo sobre a questão racial em Curitiba, de 1999, escrito a quatro mãos pelos sociólogos Pedro Moraes e Marcilene Garcia de Souza, onde comentam: “Resultado de uma competente propaganda, Curitiba, capital do estado do Paraná, tem aparecido na mídia local e nacional de diversas maneiras entre as quais destacamos: “*capital de Primeiro Mundo, capital ecológica, e, por fim, capital das etnias*”. Os autores analisam basicamente três processos que são interdependentes:

...a concepção e configuração arquitetônica da cidade, (...) o discurso da *intelligentzia* e suas atualizações e, finalmente o projeto político governamental que, ao reforçar e construir identidade curitibana vinculada a uma “maneira européia de ser”, construiu e consolidou a sua identidade e projeto político (...) O turista que chega à Curitiba, (...) pode contar com a Linha Turismo, onde um ônibus percorre (...) os principais pontos de interesse (...) entre os quais: o Bosque do Papa (...) um memorial à imigração polonesa, (...) a Praça do Japão, o Portal Italiano de Santa Felicidade e o Bosque de Portugal.(...) há também um enorme memorial à imigração “árabe”. (...) Na praça Generoso Marques (...) há uma estátua em bronze de uma negra que, poderíamos supor, seria um dos tributos aos negros. No entanto, a placa no pedestal da estátua explica tratar-se de uma homenagem a um escultor. No decorrer da pesquisa ‘descobrimos’ ainda um bloco de granito localizado na Praça Santos Andrade (no centro da cidade), no qual há uma placa em bronze com uma dedicatória “à colônia afro-brasileira” (...) a obra que lembraria a população negra passa despercebida na paisagem. Haveria outro “monumento” à população negra, como nos contou um jovem negro integrante de um grupo de valorização da cultura afro-brasileira: “foi criado um monte de praças (...) com o nome das raças, aí criaram a Praça do Zumbi, (...) bem no Pinheirinho, tem um bairro, tem a favela e depois da favela a valeta depois da valeta é a Praça”¹⁰².

Mais adiante, uma observação importante para a questão posta acima sobre Leminski, o polaco-negro: “Mais impressionante ainda é quando observamos que esse processo de construção mítico e ideológico da ‘capital das etnias’ positivou grupos que eram antes duramente estigmatizados, como os poloneses, representados como ‘rústicos’ e ‘ignorantes’”¹⁰³.

¹⁰² MORAES, P. R. B. de; SOUZA, M. G. de. Invisibilidade, preconceito e violência racial em Curitiba. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, n. 13, p. 7-14, 1999.

¹⁰³ **Id.**

Diante de tais circunstâncias é possível afirmar que Paulo Leminski, ao se autodenominar um “polaco-negro”, mexeu no que popularmente dizemos ser “um ninho de cobra”. Obter o reconhecimento que conseguiu como intelectual incorporando essa imagem pelo avesso, e que deu certo, além de tantas outras já citadas, faz com que ao mesmo tempo ele encontre o caminho da afirmação desejada como poeta, ensaísta, tradutor, músico e biógrafo. Pode-se considerar ainda que Leminski reverte uma situação estigmatizante, tornando-a positiva, isto é, transforma a perda em assunção. Talvez essa afirmação pela negação tenha a ver com esse verso especial:

isso de querer
ser exatamente aquilo
que a gente é
ainda vai
nos levar além¹⁰⁴

Aliada a essas questões, há toda uma figura física que se constrói também pela negação, assumida publicamente e sem constrangimentos, ao que parece. Sempre dialogando com Bonvicino, carta 30, agosto de 1978, ele filosofa e se contradiz: “..a mente começa no corpo”. Ao mesmo tempo em que se dedica com todo cuidado às lutas marciais absorvendo sua filosofia zen e dirigindo o olhar para o oriente e seus haikais, o poeta tem consigo mesmo um desleixo físico que chega muitas vezes a chocar. Não gosta de tomar banho, não cuida dos dentes, bebe muito, consome drogas. No **Catatau**, há uma frase: “...Ai de quem for achado como eu, desleixado do eu, esquecido do eu”¹⁰⁵.

Irreverências e aparências à parte, reconhecido e definido na dualidade, ele circula, no entanto, por regiões de uma super disciplina que vêm se contrapor e desequilibrar a visão estereotipada. Uma delas é aquela que o conduz ao Instituto Neo-Pitagórico fundado pelo poeta simbolista Dario Vellozo, (1869-1937), em 26 de novembro de 1909. Esse lugar e esse poeta viram paixão na vida de Leminski. Filia-se ao “Clube Literário Dario Vellozo” em 1962, aos 22 anos. Numa carta escrita a Augusto

¹⁰⁴ Incenso fosse música. LEMINSKI, **Melhores poemas de...**, p. 139.

¹⁰⁵ _____, **Catatau...**, p. 84.

de Campos, em agosto de 1963 e mencionada por Toninho Vaz em sua biografia, à página 100, ele conta: “...comprei também “Atlântida” do nosso Dario Vellozo. Não é bem o que eu esperava. Em todo caso, te mandarei um exemplar”. Muitos anos mais tarde, 1977, envia para Bonvicino, na carta 14, notícias sobre o Instituto o que mostra a longa duração de sua relação com “O templo de Dario”: “...preparando (junto com Kremer, fotógrafo, amigo e editor de ‘Não fosse isso’) uma exposição de fotos do Templo das 7 musas de Dario Vellozo selecionei versos touchstones de Dario para inserir dentro dos painéis (...) mais um catálogo q escrevi sobre o significado do templo e das poesias de dario, talvez desse para levar a exposição até são paulo, q tal? No dia da exposição vai ser lançado “não fosse isso”. Amigos e ídolos são levados para visitar o Templo, como Caetano e Gil, a quem Leminski conhece em 1974. A presença do poeta nesse lugar de rigor e absoluta disciplina, onde circula um discurso extremamente nacionalista, próximo nesse sentido, ao de Euclides da Cunha (1866-1909), contemporâneo de Dario Vellozo e, como ele, um dos autores preferidos de Leminski, causa estranhamento. No boletim editado para a comemoração dos 71 anos de fundação do Instituto, há um “Ode ao Brasil”, de onde seleciono esse pequeno trecho:

O BRASIL - o sertão; o sertanejo - a raça
Que não torce, não quebra, - adamantina taça
Do caráter, do brio e da nobre altivez,
O trabalho por norma e por norma a honradez.

Numa entrevista a Almir Feijó, para a revista **Quem**, editada por Carlos Jung, Curitiba, 1978, Leminski, comentando sobre a cultura curitibana diz:

...no que me diz respeito no terreno do texto, Curitiba só produziu um momento interessante, que foi o Simbolismo, período que vai de 1890 a 1910. Curitiba foi, talvez, intelectualmente, a cidade mais importante do país. De quinze revistas simbolistas editadas no Brasil, nove o foram em Curitiba, no início do século. Nessa época produzimos uma concentração de repertório. Uma concentração de pessoas. Houve uma troca de informações da mais alta sofisticação. Essas pessoas produziram algo que pode ser chamado “o milagre curitibano”. Esse milagre, que foi o simbolismo, produziu o maior poeta, na minha opinião, Dario Vellozo. Esse Dario Vellozo é, talvez, a figura intelectualmente mais curiosa que Curitiba já produziu, figura bem característica do início do século. É o homem que tentou ressuscitar Pitágoras, aqui

na Curitiba do início do século. Como não bastasse, não deixou apenas poemas: construiu um templo de pedras no bairro de Vila Isabel, onde funciona até hoje¹⁰⁶.

Leminski escreve ainda em 1978, um longo poema de nove páginas em homenagem a Dario Vellozo e ao templo. Aqui, o primeiro verso:

O Templo de Dario:
Um Poema de Pé, um poema de Pedra
[...]

toda terra
tem seu corpo estranho.

sousândrade
no maranhão.

Kilkerry
na Bahia

qorpo santo
No Rio Grande do Sul

Em Curitiba
é Dario Vellozo
DARIO PERSIANO DE CASTRO VELLOZO,
1869-1937,
tipógrafo,
professor,
“mestre da mocidade”
“príncipe do espírito”
poeta simbolista,
senhor do templo,
um possesso da idéia.
alienação?
escapismo elitista,
loucura?
[...]*

¹⁰⁶ PAULO Leminski..., p. 10.

* Este poema faz parte da documentação colhida na “Casa da Memória”, em Curitiba. Ele é praticamente desconhecido, mesmo das pessoas que freqüentam hoje em dia o templo. Essa informação me foi dada por um amigo que faz parte do Instituto e a quem dei uma cópia. O texto que tenho em mãos já é uma cópia datilografada e corrigida à mão, hábito comum do poeta, com uma inscrição: “doação do fotógrafo Dico Kremer”. Em agosto de 2002, mês do aniversário de nascimento de

Num elenco de nove poemas cujo título é **Variações para silêncio e iluminação** que considero um dos momentos mais felizes da poesia de Leminski, ele diz:

para pitágoras
tudo é número
tudo é harmonia
tudo é música

os astros obedecem a uma matemática
essa matemática é uma música

não ouvimos a música das estrelas
porque nossos ouvidos são impuros

a culminância da experiência pitagórica
de purificação
e ascensão de espírito
era ouvir nas noites estreladas
a sinfonia vinda das esferas
o silêncio dos astros
nasce da nossa surdez¹⁰⁷

Numa das visitas que faz com Leminski ao templo, Décio Pignatari demonstra sua surpresa: “Era uma coisa estranha, onde havia um altar e um vaso com terra tirada do túmulo de Pitágoras. O Leminski adorava esse fanatismo”¹⁰⁸.

Essa ligação do poeta com o Instituto Néo-Pitagórico se contrapõe totalmente à atitude por ele assumida como intelectual, ela provoca uma quebra na rotina de sua construção recheada de polêmica e irreverência, da figura do “outsider” tão bem desenhada por ele. De qualquer forma ela faz parte da figura apontando para a imagem paradoxal que a constitui.

Leminski, fui convidada para ir ao Instituto Néo-Pitagórico falar sobre ele. Prestando essa homenagem, o Instituto acreditava “estar resgatando uma dívida que tinha para com o poeta”.

¹⁰⁷ LEMINSKI, *Anseios crípticos...*, p. 16.

¹⁰⁸ VAZ, *op. cit.*, p. 186.

Outro caminho de disciplina que ele percorre é o do trabalho. Trabalha muito e sempre. Há momentos de profundo bem estar, como este mostrado nas cartas 32 e 42, para Bonvicino:

...como v. vê, atravesso uma crise de otimismo zencristianomarxista, (...) a crise de otimismo vem da confiança em minhas forças que guardadas as ressalvas para a fragilidade humana, é total. Hoje, aqui, agora estou sentindo o trabalho acontecer, circular, sem bloqueios, sem preconceitos, sem complexos, me passe o violão que eu quero te cantar minha última (...) o poeta tem o dever social de concentrar-se (como um jogador, por q não?), depurar, pesar, medir, calcular efeitos... este é o meu ofício...

No caos que a feitura de tantas coisas diferentes realizadas simultaneamente pode provocar, existe uma ordem, uma produção que é continuada e elaborada com cuidado. Esta é uma outra forma que o poeta encontra para mostrar-se pelo avesso que é a de, surpreendentemente, conseguir organizar o trabalho, produzindo assim uma identidade de “homo faber”. Com isso faz com que se acredite que ele controla muito bem o “Caos Leminski”*. No “folder” do espetáculo preparado com muito esmero e que leva esse mesmo nome, Alice Ruiz faz uma apresentação que retrata com precisão o múltiplo de que é feito o poeta Paulo Leminski. Quem melhor do que ela para dizer:

...pensar que todas as tendências de um ser humano agem em concordância é (...) definitiva ilusão. É esse Caos, intransferível, que faz de cada um, uma única pessoa. É esse Caos o norte do trabalho. E Leminski o representa bem porque assumiu todas as suas personas, com todas as suas contradições, ostensiva e veementemente. Caleidoscópio de profissões, profusão de expressões, não cabendo em si mesmo, transbordou em vida e obra. Assim Chico o viu e assim o fez. Todos em cena são Leminski. Com humor, raiva, ternura, ousadia, timidez, certezas, dúvidas, assim como ele, em sua função de poeta, foi todos que pôde ser. O poeta é quem, falando de si mesmo, fala do mundo. O poeta só faz sentido se for muitos, se for universal...

Esse “caos intransferível”, bela expressão encontrada por Alice Ruiz, é na realidade o caos de todos nós. Cada um o vivencia e organiza a sua maneira, com as mesmas chances de perdas e ganhos que o poeta.

* Nome dado a uma peça apresentada na Casa Vermelha, em Curitiba, em abril de 2001. O escritor e professor Paulo Venturelli faz uma adaptação de textos de Leminski junto com Chico Pennafiel, que dirige o espetáculo e mais o grupo Caos & Acaso.

Este movimento, literalmente de corpo e de palavra, de entradas e saídas de espaços de rigor e de relaxo, usando a expressão clássica que o define, desajusta o olhar habitual que lhe é devotado. Mas Leminski encaixa-se nesse desencaixe. Incorpora uma não identidade como identidade e no rastro dela, constrói-se e deixa-se construir. Daí a ambigüidade que o persegue e que tem se prestado a contornar-lhe a figura: “caprichoso e relaxado, malandro e samurai, provinciano e internacional, cosmopolita e bairrista, eclético e autodidata, bendito e maldito, endeusado e incompreendido, disciplinado e irreverente, monge *beat*, faixa preta de judô, filho de pai polonês e mãe mestiça, polaco e mulato, caboclo *black* e zen”¹⁰⁹.

Um poema registra a própria sensação do poeta:

Ambígua volta
em torno da ambígua ida,
quantas ambigüidades
se pode cometer na vida?
[...]¹¹⁰

As impressões provocadas pela figura do poeta nunca são únicas. Qualidades opostas o definem, sempre, seja em opiniões individuais, seja em muitos dos textos críticos escritos sobre ele como os que seguem, “...odiado e/ou amado, sua figura e obra ainda provocam discussões acaloradas...”¹¹¹; “...as polêmicas que cercam a vida e a obra do poeta curitibano Paulo Leminski parecem não se esgotar, tanto para aqueles que o admiram como para aqueles que o desprezam...”¹¹²; “...poeta inquieto, carismático e acima de tudo provocador, Paulo Leminski...”¹¹³; “...‘o anjo de vanguarda’ autodenominado de ‘cachorro louco’ e de ‘filhodaputa e oblato e ‘poeta maldito...’”¹¹⁴;

¹⁰⁹ Essas qualificações se encontram em praticamente qualquer texto que fale de Paulo Leminski. Nesse caso, embora algumas tenham sido coletadas aleatoriamente, outras foram retiradas do texto de Leyla Perrone-Moisés, por ocasião da morte de Leminski. PERRONE-MOISÉS, L. Leminski, tal que em si mesmo. **Revista USP**, p. 99, set./nov. 1989.

¹¹⁰ Volta em aberto. LEMINSKI, **Distraídos...**, p. 42.

¹¹¹ LOPES, R. G. Anseios, ensaios, insights. **Cult**, jan. 2002. p. 21.

¹¹² José Miguel Wisnik. In: KASPCHAK, C. Descartes cannabis. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 ago. 1999, Caderno G, p. 6.

¹¹³ SANCHES NETO, M. Uma leitura narcisista. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 nov. 1997, Caderno G, p. 6.

¹¹⁴ SOSSÉLLA, S. R. **Caprichoso & relaxado**. Maringá: Centro Educacional Nobel, 1990. p. 9.

“...desinflacionada da figura polêmica de Paulo Leminski (...) a poesia do ‘cachorrolouco’ pode enfim ser vista sem o histerismo devoto das tietes e sem o rancor dos inimigos ou concorrentes. Embora ainda hoje o arqueiro zen da poesia concreta provoque suspiros de adoração incontida e ranger de dentes...”¹¹⁵.

A partir desses olhares, a ambigüidade que marca a trajetória de Leminski parece que se torna mais clara, mais precisa. Pode parecer estranho falar de “ambigüidade precisa”, mas é exatamente assim que a situação se coloca. E esse conjunto de nomeações dicotômicas incorporadas à figura leminskiana reflete na verdade a ação empreendida pelo poeta com a linguagem, uma ação enormemente diversificada cujo resultado é surpreendente:

Poeta, compositor, tradutor?
 Escritor, jornalista, publicitário, agitador?
 Crítico, pensador...?
 Ex-professor de cursinho pré-vestibular,
 Ex-aluno de cursos universitários inacabados?
 Faixa preta de judô?
 Rimbaud curitibano, discípulo zen de Bashô,
 Com físico de judoca e versos homéricos?
 Caipira cabotino?
 Polilingüe paroquiano cósmico?
 Poeta síntese dos anos 70?
 Antena parabólica captando mensagens
 Dos quatro cantos do mundo?
 Radar joyceano...?
 Um bandido que sabia latim?
 Um guru fazedor de cabeças?
 A modernidade de Curitiba
 O curitibano novaiorquino?
 Passional da poesia de cara na vida
 Tipo pop star, cheio de brilho, luz, gana e ironia?

Não fosse isso
 E era menos
 Não fosse tanto
 E era quase - pensou certa vez Paulo Leminski.
 Pensou, escreveu e mandou publicar
 Reunindo a produção poética de 63 para cá¹¹⁶.

¹¹⁵ DALA STELLA, C. Literatura e publicidade. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 jul. 1999, Caderno G, p. 8.

¹¹⁶ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, *op. cit.*, p. 8.

É pois na ambigüidade, na diversidade e pela negação que a obra de Leminski acontece. E ao contar sobre ela resgato a parte que dela ainda vive, de uma certa forma, no silêncio, que são os textos fora de sua produção poética, pois esta já é bem conhecida. Estabeleço dessa forma um diálogo entre o meu presente de historiadora e o passado vivido e escrito pelo poeta. Nesse distanciamento que a interlocução entre o presente e o passado evidencia entra o fio da historicidade “que preserva a distância entre o presente e o passado mesmo quando o historiador, no seu trabalho de interpretação torna ‘próximo o longínquo’”¹¹⁷. Ao recuperar, pelo contar, esse caminho criado pelo poeta, na sua construção como autor, realizo uma tarefa sobre a qual Benjamin muito pensou e considerou que a maioria de nós já não sabe mais como realizá-la. Trata-se do simples exercício de contar a experiência, nossa e do outro, para que ela possa ser transmitida e desta forma não ser esquecida. Passo a palavra a Benjamin:

...tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: “Ele é muito jovem, em breve poderá compreender”. Ou: “Um dia ainda compreenderá”. Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios (...) em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (...) está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história, (...) uma nova forma de miséria surgiu (...) nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval.(...) essa pobreza não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie¹¹⁸.

Assim o fazendo, enriqueço a experiência construída pelo poeta e humanizo-me por meio dela.

¹¹⁷ BARBOSA, I. C. A experiência humana e o ato de narrar: Ricoeur e o lugar da interpretação, *op. cit.*, p. 301-302, 1997.

¹¹⁸ BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-15. (Obras escolhidas; v.1).

2.3 A formação pessoal e intelectual

das coisas
que eu fiz a metro
todos saberão
quantos quilômetros
são

aquelas
em centímetros
sentimentos mínimos
ímpetos infinitos
não?¹¹⁹

Esse poeta tão circundado por adjetivos, é um homem de aparência e hábitos simples, condição herdada da vida em família. Essa vida vivida durante algum tempo no interior, em função da profissão do pai, faz com que Paulo e Pedro Leminski se habituem à liberdade e à simplicidade. É nessa época, aos oito anos de idade que Leminski “diria mais tarde ter produzido o seu primeiro poema, ‘O sapo’”¹²⁰. Versos marcam a vida cotidiana:

página ó página casa materna
onde encontro sempre espanto
o mesmo sempre manso branco
quando penetro numa caverna¹²¹

minha mãe dizia
-ferve, água!
-frita, ovo!
-pinga, pia!

e tudo obedecia¹²²

E leituras marcam a vida inteira. Aos doze anos Leminski já é um bom projeto de leitor. Começa se interessando por enciclopédias e dicionários¹²³. Apaixonado pelos

¹¹⁹ LEMINSKI, *Melhores poemas de...*, p. 31.

¹²⁰ VAZ, *op. cit.*, p. 28.

¹²¹ LEMINSKI, P. *La vie en close*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 51.

¹²² _____, *Melhores poemas de...*, p. 9.

¹²³ VAZ, *op. cit.*, p. 30.

poetas portugueses, Camões (1524-1580) e Antero de Quental (1842-1891), é com o pai militar que vai tomar conhecimento do também militar, Euclides da Cunha (1866-1909) sobre quem escreverá mais tarde um ensaio intitulado “Sertões anti-euclidianos” dizendo:

...nenhum livro teve sobre a cultura brasileira letrada o impacto de “os sertões”, (...) com ele euclides da cunha, militar, engenheiro, positivista com toda a oficialidade republicana traumatizou uma literatura feita por bacharéis (...) dele descendem “macunaíma”, “vidas secas”, “o tempo e o vento”, toda nossa prosa regionalista até o sertão máximo, “grande sertão: veredas” onde o gênio de guimarães rosa dá ao sertão uma dimensão cósmica, num texto rico como os de joyce encerrando com chave de ouro, o ciclo mais fecundo da literatura brasileira...¹²⁴

Esse início da construção de si mesmo toma novas formas diante da decisão de seguir a vida religiosa. É na vida que vive no mosteiro de São Bento, em São Paulo, entre os 13 e os 14 anos, que Paulo Leminski defronta-se consigo mesmo e determina certos rumos de sua personalidade. A disciplina, que se reflete no trabalho, não na vida, veio daí e não do pai militar como é de se supor. A ordem interior, a convivência com D. Clemente, diretor do mosteiro e sobretudo com D. João Mehlmann, “um doutor na Sagrada Escritura, cuja especialidade era estudar os autores gregos no original, e que apresenta a Leminski a biblioteca do mosteiro”¹²⁵ marcam muitas das atitudes da vida intelectual do poeta. Em diferentes fases da vida reafirma essa influência: “aos 40 anos ainda me sinto um Beneditino, e vai ser assim para sempre”¹²⁶.

Quanto as razões que o levaram a tal escolha, elas não são muito claras. A informação que se tem é de que o interesse de Leminski “foi um interesse súbito, surpreendendo a família”¹²⁷. A escolha que teria sido a mais previsível dentro do seu contexto familiar teria sido a de seguir a carreira militar, o que era sem dúvida o desejo do pai, sargento do exército. Outra razão evocada por Toninho Vaz é a possibilidade que Leminski via, na vida reservada dos monges, de estudar e de adquirir através da leitura, os conhecimentos que desde menino almejava para si.

¹²⁴ LEMINSKI, *Anseios crípticos 2...*, p. 75-76.

¹²⁵ VAZ, *op. cit.*, p. 36.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹²⁷ *Ibid.*, 31.

Aos treze anos então, o menino Paulo Leminski abre o leque de questões que vão ser cruciais no futuro: “aprende o latim, tem acesso aos autores clássicos, estuda grego, se dedica a entender a semiologia do Canto Gregoriano, lê sermões do Padre Vieira, apaixona-se por Homero, entra em contato com *Os Lusíadas* de Camões, gosta do português, da história universal, das línguas estrangeiras”¹²⁸. Pode-se imaginar a impressão causada por essas leituras que, junto com o silêncio e a condição da abstinência sexual, foram excessivas para um menino de 13 anos. O tempo se encarregará das memórias sempre reelaboradas dessa breve permanência. O despojamento da vida no mosteiro imprime-se definitivamente na maneira de ser do poeta. Ao voltar para Curitiba, em 1958, aos 14 anos, mantém com D. Clemente, por um certo tempo, uma correspondência bastante fraterna encontrando nele um interlocutor afetuoso e receptivo. Numa delas ele comenta: “Das infinitas coisas que sinto falta do Mosteiro, as principais são o silêncio (que eu contribuí para diminuí-lo), a capela e os sombrios corredores”¹²⁹. Dois poemas muito conhecidos mostram, anos mais tarde, a força destas lembranças:

as mãos que escrevem isto
um dia iam ser de sacerdote
transformando o pão e o vinho forte
na carne e sangue de cristo

hoje transformam palavras
num misto entre o óbvio e o nunca visto¹³⁰

à ordem de são bento
a ordem que sabe
que o fogo é lento
e está aqui fora
a ordem que vai dentro

a ordem sabe
que tudo é santo
a hora a cor a água
o canto o incenso o silêncio

¹²⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹³⁰ Sacro trabalho. LEMINSKI, P. *O ex-estranho*. Organizado por Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 46. (Catatau).

e no interior do mais pequeno
 abre-se profundo
 a flor do espaço mais imenso¹³¹

Um outro, menos conhecido, mas igualmente forte:

Senhor que prometestes
 a vida eterna aos filhos de São Bento
 obrigado pelos invernos ao vento
 e pelo invento do inferno
 ainda aqui nesta terra¹³²

A decisão de deixar o mosteiro passa pela descoberta da sexualidade e de que havia “uma coisa melhor que Deus, era a mulher”¹³³. Na vida adulta, a eterna marca da rápida passagem pela vida religiosa:

nunca sei ao certo
 se sou um menino de dúvidas
 ou um homem de fé

certezas o vento leva
 só dúvidas continuam de pé¹³⁴

É então, a partir dessa adolescência iniciada no mosteiro que, nas dobraduras do leque aberto, o poeta começa a acomodar os autores que desde muito cedo lhe fazem companhia. Essa “escolha de um elenco de autores vitais”, como diz Leminski, essa agregação, acontece conforme o momento da história da vida e da escritura do poeta. São parcerias indissolúveis. O conjunto de nomes de autores aqui selecionados não é aleatório. Ele é o resultado coletado durante as leituras feitas da obra de Paulo Leminski. Esses nomes lá estão, em prosa¹³⁵ ou em verso, mostrando, a quem neles

¹³¹ In honore ordinis sancti benedicti. _____. *La vie en...*, p. 34.

¹³² *Ibid.*, p. 48.

¹³³ VAZ, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁴ LEMINSKI, P. *O ex-estranho*. Organizado por Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 38. (Catatau).

¹³⁵ A maior concentração de nomes de autores e de suas obras encontra-se no livro póstumo de Paulo Leminski, *Anseios Crípticos 2*, conjunto de textos em que ele dialoga com vários autores entre eles: Petronio, Walt Whitman, Rimbaud, Brecht, Sartre, Pound, Poe, Haroldo de Campos, Lewis Carroll, e tantos outros.

repara, que a vida de leitor de Leminski foi uma trabalhosa mas sem dúvida prazerosa busca de sentidos da vida e para a vida:

parar de escrever
bilhetes de felicitações
como se eu fosse camões
e as *iliadas* dos meus dias
fossem *lusíadas*,
rosas, vieiras, sermões¹³⁶

Bom dia, poetas velhos.
Me deixem na boca
o gosto de versos
mais fortes que não farei.

Dia vai vir que os saiba
tão bem que vos cite
como quem tê-los
um tanto feito também,
acredite¹³⁷.

De uma noite, vim.
Para uma noite, vamos,
Uma rosa de Guimarães
Nos ramos de Graciliano.

Finnegans Wake à direita,
un coup de dés à esquerda,
que coisa pode ser feita
que não seja pura perda?¹³⁸

tout est déjà dit
dans un jardin
jadis

fernando uma pessoa
j'ai perdu ma vie

par délicatesse?
oui
rimbaud

¹³⁶ LEMINSKI, *Melhores poemas...*, p. 32.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁸ LEMINSKI, P. *La vie en...*, p. 19.

moi
aussi¹³⁹

Os livros sabem de cor
milhares de poemas.
Que memória!
Lembrar, assim, vale a pena.

Vale a pena o desperdício,
Ulisses voltou de Tróia,
assim como Dante disse,
o céu não vale uma história.

Um dia, o diabo veio
seduzir um doutor Fausto.
Byron era verdadeiro.
Fernando, pessoa, era falso.

Mallarmé era tão pálido,
mais parecia uma página.
Rimbaud se mandou pra África,
Hemingway de miragens.

Os livros sabem de tudo.
Já sabem deste dilema.
Só não sabem que, no fundo,
ler não passa de uma lenda.¹⁴⁰

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos do que uma ilíada
depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um eluard um ginsberg
por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como as flores¹⁴¹

¹³⁹ **Ibid.**, p. 62.

¹⁴⁰ m, de memória. LEMINSKI, **Anseios crípticos 2...**, p. 7.

¹⁴¹ _____. **Polonaises**. Curitiba: Edição do autor, 1980. não paginado.

Neste último poema, uma redenção à cidade de onde tudo sonhou, da qual nunca conseguiu sair e onde finalmente aceita se “encaixar”, como o pequeno (grande) poeta da província. Sobre esse poema especialmente, há uma opinião importante de Leyla Perrone-Moisés, num texto escrito em 1983, para **O Estado de São Paulo**:

...confessa que sonhou ser Homero, que se imaginou Rimbaud ou Pessoa, que desejou ser um grande poeta inglês do século passado, e que acabou “um pequeno poeta de província...” E é exatamente aí que ele ganha a parada. A viagem pelos grandes textos, num primeiro tempo, reduz o poeta provinciano a sua “insignificância”; mas abrindo seu desconfiômetro, permite-lhe safar-se da repetição involuntária ou degradada. Ele sabe que espaços de linguagem já estão ocupados, e onde se abre lugar para ele. Ao assumir seu provincianismo, o poeta deixa de ser provinciano, porque provinciano é aquele que nem desconfia. Tendo dado essa volta para “além das serras que azulam no horizonte”, o poeta não corre mais o risco de versejar caipiramente “a aurora de sua vida...”¹⁴²

Em todos esses poemas, a marca indelével de fisionomias descritas com a precisão que só a intimidade com elas, pode proporcionar, o trabalho delicado e minucioso dos trocadilhos, o sabor habilidosamente espremido das palavras.

Algumas dessas escolhas vêm de um tempo distante como Homero (século VI a.C.), Petrônio (século I d.C.), Dante Alighieri (1265-1321), Luis Vaz de Camões (1524-1580), René Descartes (1596-1650), Padre Antônio Vieira (1608-1697), Matsuo Bashô (1644-1694). Num tempo mais próximo, Edgard Allan Poe (1809-1849), Walt Whitman (1819-1892), Charles Baudelaire (1821-1867), Fyodor Dostoiévski (1821-1881), Lewis Carroll (1832-1898), Sousândrade (1833-1902), Charles Peirce (1839-1914), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Antero de Quental (1842-1891), Arthur Rimbaud (1854-1891), Jules Laforgue (1860-1898), Cruz e Sousa (1861-1898), Euclides da Cunha (1866-1909), Dario Vellozo (1869-1937), Alfred Jarry (1873-1907), Leon Trótski (1879-1940), James Joyce (1882-1941), Ezra Pound (1885-1972), Fernando Pessoa (1888-1935), T. S. Eliot (1888-1965), Oswald de Andrade (1890-1954), Vladimir Maiakóvski (1893-1930), Garcia Lorca (1898-1936), Bertold Brecht (1898-1956), Jorge Luis Borges (1899-1986), entre outros. Num tempo mais presente, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Jean- Paul Sartre (1905- 1980), Samuel Beckett (1906-1989) Guimarães Rosa (1908-1973), Octavio Paz (1914-1980), João

¹⁴² PAULO Leminski..., p. 56-57.

Cabral de Melo Neto (1920-1999), Jack Kerouac (1922-1969), Yukio Mishima (1925-1970), Neal Cassady (1926-1968), Allen Ginsburg (1926-1997), Décio Pignatari (1927), Haroldo de Campos (1929), Augusto de Campos (1931), John Lennon (1940-1980).

Esse elenco de nomes anuncia muito mais que simples escolhas. Esses autores, todos consagrados, canônicos, clássicos, sinalizam corpos de literatos que se movimentam não apenas individualmente mas também entre si. Leitores uns dos outros, mesmo daqueles que num primeiro momento foram “malditos”, criam com esse movimento de leitura uma teia que os enreda e a partir da qual outros nomes podem surgir sempre, a qualquer tempo, em todos os tempos, formando o que Borges chamou de “biblioteca de preferências”¹⁴³, ou seja, uma reunião de afinidades, se quisermos, interminável.

Parece que para Leminski a “árvore” começa com o poeta Edgar Allan Poe. Num lance genial, na carta 16 enviada a Bonvicino, escreve:

afinal
somos todos
frutos
da
mesma
POE TREE

Acompanhando o vai e vem dessas relações podemos observar, por exemplo: que Baudelaire traduz Poe e transforma-se no seu maior divulgador; que Mallarmé escreve um soneto em homenagem a Baudelaire; que Fernando Pessoa escreve uma ode a Walt Whitman e também traduz poemas de Poe; que Jules Laforgues, o precursor de Joyce, influencia Ezra Pound que ressalta a importância de Laforgue para a poesia; que Lewis Carroll, que morre no mesmo ano que Mallarmé, influencia com sua “palavra-valise” a trajetória da linguagem de Laforgue e Joyce, que por sua vez influencia, entre tantos outros, Haroldo e Augusto de Campos que também são influenciados por Pound, em quem se inspiram para a formação do movimento concretista cujo lema é “make it new”; que Lennon é influenciado por Lewis Carroll e por Whitmann que influencia

¹⁴³ PERRONE-MOISÉS, *Altas literaturas...*, p. 72.

Maiakovski que é traduzido por Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman¹⁴⁴; que traduzem também Mallarmé, desta vez com Décio Pingatari; Whitmann, o primeiro “beatnik”, influencia Kerouac que junto com Ginsberg deflagra o movimento “beat” na América; Sartre que escreve um livro polêmico sobre Baudelaire que influencia Rimbaud que era admirado por Pound que junto com T. S. Elliot, ambos anglo-americanos, fundam a literatura do século XX; Cruz e Sousa que admirava Edgar Allan Poe, precursor do simbolismo ao qual filia-se Dario Vellozo que deve ter olhado para Sousândrade que com paciência esperou os anos 60 do século XX para ser resgatado pelos irmãos Campos; Beckett que foi secretário de Joyce escrevia e lia para ele quando ficou cego; que Pound, o mestre, faz um pacto com Whitman; e Guimarães Rosa que influenciado por Euclides da Cunha escreve como Joyce; Oswald de Andrade que escreve com brevidade e que mais tarde inspira Drummond em alguns poemas-minuto, em algumas breves frases poéticas; que Homero, Petrônio, Dante, Descartes, Bashô, são as fontes destas relações tão especiais.

Paulo Leminski entra nesse espaço e nesse movimento, articulando todas essas leituras com sua prosa e seu verso. Ele já havia pressentido, nos anos 70, a necessidade de enlear-se nesse mundo. Nessa época ele diz, meio profeticamente: “...cedo a gente descobre, lá fora existe, não apenas um mundo mas também uma literatura, um universo feito de palavras, frases perfeitas, enredos inesquecíveis, versos definitivos, ‘performances’ verbais tão vivas quanto a própria vida, e que sobrevivem à própria morte do autor. Se nosso negócio é a palavra, é nesse mar que a gente tem que entrar¹⁴⁵. É então nesse mar minado de autores clássicos que o poeta mergulha, transformando-os em retaguarda para sua escritura.

Um diálogo importante para apreender melhor a significação dessa lista de nomes de autores, suas relações, a questão do reconhecimento e do cânone e de como isso se concretiza em alguns deles, é o que acontece entre Pascale Casanova e Ezra

¹⁴⁴ Professor aposentado de literatura russa na USP, que traduz Maiakovski junto com o Campos e que vai ser um dos maiores admiradores e defensores do Leminski do romance **Agora é que são elas**, do Leminski tradutor de Maiakovski, Joyce, Mishima, Beckett.

¹⁴⁵ LEMINSKI, **Anseios crípticos...**, p. 44.

Pound, no livro que ela escreve, **A república mundial das letras**, onde coloca o seguinte:

O “clássico” encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como *A* literatura, a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como literário, o que servirá de unidade de medida específica. O “prestígio literário” enraíza-se em um “meio” profissional mais ou menos numeroso, junto a um público restrito e culto. (...) A idéia de um “crédito” literário tal como Pound a esboça, permite compreender como, no universo literário o valor está diretamente ligado à crença. Quando um escritor se torna uma “referência”, quando seu nome se torna um valor no mercado literário, ou seja, quando se acredita que o que faz tem valor literário, quando é consagrado escritor, então “dão-lhe crédito”: o crédito, a “referência” de Pound, é o poder e o valor outorgados a um escritor, a uma instância, a um lugar ou a um “nome”, em virtude da crença que lhe concedem; é o que ele julga ter, o que se acredita que tenha e o poder que, acreditando nisso, se lhe credita¹⁴⁶.

Sabe-se que o livro de Pound, **Abc of reading** (1934), foi como uma bíblia para muitos dos literatos do século XX. Traduzido na França em 1966, ele chega ao Brasil numa primeira edição, em 1970, pela Cultrix, organizado e apresentado por Augusto de Campos que o traduz juntamente com José Paulo Paes. O livro traz ainda as idéias vanguardistas de Pound, além de uma mini-antologia com poemas que vai de Homero a Jules Laforgue.

Estas explicações são bem úteis porque desvendam fatos que algumas vezes não se sabe como e porque aconteceram. Pound é a grande influência na vida de Augusto e Haroldo de Campos. E também na de Décio Pignatari com relação ao movimento concretista. Paulo Leminski, pela relação que possui com eles, pode ter tido acesso ao texto de Pound muito jovem e quem sabe, muito antes de tantos outros escritores brasileiros da época. Esta é uma suposição, diante das evidências. Não se sabe se isso aconteceu. De qualquer forma, a paixão de Leminski por Pound dura um bom tempo, o tempo talvez suficiente para seu aprendizado e para a manutenção do diálogo com Augusto e Haroldo de Campos e Pignatari, a quem, mais a frente, o poeta “desliga” dos Campos, mantendo com ele uma relação e uma admiração à parte. No comentário incluído na carta 42, enviada a Régis Bonvicino, em 06 de novembro de 1978, é visível o desconforto em relação ao poeta e crítico americano:

¹⁴⁶ CASANOVA, **op. cit.**, p. 30-32.

...as questões que te assaltam/angustiam também a mim. mas... em 1º lugar, não compreendo tua preocupação de q “nossos poemas não apresentam marca própria, intransferível” tirando os momentos em que utilizamos, visivelmente, alguma conquista “meramente” técnica da poesia concreta, (assim a vejo hoje: conquistas técnicas, and that’s all...), nossos momentos mais agudos bem pouco ou nada tem a ver com... konkretismus está lá, na memória, ela, a memória (...) nada é esquecido, tudo conta (...) o q a gente precisa sempre é combater/debelar interditos e tabus q a poesia concreta instalou. O fascismo (vindo de pound, v. quer o q?) da distinção entre inventers, masters e diluters, por ex. a raça pura as raças inferiores... esteticismo de campo de konzetration... nesta ala, os inventers... aos fornos crematórios, os diluidores...

Por outro lado, olhar para esses nomes de autores de origens tão diversas, de tempos tão díspares, de vidas tão distantes, pensar que com seus pensamentos, sua criatividade, seus escritos interagem com a vida e a produção de Leminski coloca em pauta as noções de contemporaneidade e de identidade entre os homens, entre as gerações, entre as obras. Didier Eribon se fez essa pergunta: “o que é um contemporâneo?”¹⁴⁷. E diz que essa é “a pergunta mais difícil”. Para quem se propõe a pensar, dentro da tarefa biográfica, as relações entre o biografado e aqueles que o influenciam, essa questão torna-se muito importante. Ela faz vislumbrar a rede em que o biografado se enleia para construir seu caminho, no caso de Leminski, o caminho de uma produção intelectual. Sobre esta questão ele próprio comenta: “vivemos numa época total. Não tem mais essa de passado, presente e futuro. Artisticamente vivemos a contemporaneidade absoluta”¹⁴⁸. Num outro momento, complementa: “O cidadão é contemporâneo, o escritor não tem tempo. Eu escrevo para ser lido pelo Faraó Ramsés II ou por algum biônico que vai nascer daqui a 1.200 anos. Quando escrevo não sou brasileiro, nem contemporâneo”¹⁴⁹.

Pensando nisso, nas influências que atingem a todos na construção não só das suas vidas de literatos, historiadores, filósofos, críticos, mas também das suas próprias vidas, no exercício continuado da condição humana que é a de todos, é possível acreditar que as relações que se tem com certos autores e que teoricamente mostram distâncias, na realidade reúnem uns aos outros, criando uma espaço possível de convivência entre todos, pensando não num tempo histórico mas numa “geografia temporal”, termo utilizado por Pascale Casanova para designar esse deslocamento de

¹⁴⁷ ERIBON, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁸ MENEZES, *Cenas de vanguarda...*, p. 25.

¹⁴⁹ GUIMARÃES, *Leminski...*, p. 7.

autores de uma nação a outra mostrando que, é a partir daí, “que se compreende de fato como é ‘acolhida’, ‘recebida’ e ‘integrada’, uma obra estrangeira”¹⁵⁰.

Desse modo é possível entender que um escritor, mesmo ligado a um tempo histórico e real, possa estar ao mesmo tempo e simbolicamente sendo revivido por alguém e esse pode ser um outro autor, quando, através da leitura, ele é reconduzido para um outro tempo e uma outra realidade. Mas não é só isso. O que faz com que um nome de autor e de seu texto circulem não apenas nacionalmente mas também internacionalmente e venha a influenciar outros autores, é a viabilidade desses autores serem traduzidos e integrados à rede de autores de uma nação. A tradução é então um dos mais importantes caminhos para a confraternização e a convivência entre os autores, é ela que os aproxima em suas diferentes temporalidades e cria um tempo acima do tempo real e histórico. Talvez seja esse o tempo declarado por Casanova como um “tempo específico da literatura”¹⁵¹. Pensando em todas estas considerações, é natural que se olhe esse feixe de afinidades fundado pelas escolhas de Leminski como parte fundante de sua obra. É preciso pensar mais sobre essas afinidades, que Benjamin¹⁵², emprestando a expressão usada por Goethe num de seus romances cujo título era **Afinidades eletivas**, apropriou-se para denominar as escolhas que ele fez e que enfim todos fazemos durante a vida, relativas às nossas necessidades intelectuais, morais, afetivas.

A experiência da influência é parte constitutiva do trabalho intelectual, é contingente. Alguns relatos de autores consagrados mostram esse acontecimento, como por exemplo o do historiador italiano Carlo Ginsburg: “...decidido a prestar concurso para entrar na concorrida *Scuola Normale* de Pisa, passei o verão lendo autores que ainda são cruciais para o meu trabalho, como Erich Auerbach, Leo Spitzer, Gianfranco Contini (...) logo ocorreu o encontro que foi decisivo para mim: conheci Délio Cantimori...”¹⁵³. Robert Darnton, historiador americano, comenta: “...tenho meus heróis (...) colocaria em primeiro lugar Burckhardt e talvez Huizinga (...) mas, para qualquer

¹⁵⁰ CASANOVA, **op. cit.**, p. 134.

¹⁵¹ **Ibid.**, p. 122.

¹⁵² KONDER, **op. cit.**, p. 11.

¹⁵³ PALLARES-BURKE, **op. cit.**, p. 274.

um que, como eu, trabalha com a história francesa, nosso deus é, obviamente, Marc Bloch”¹⁵⁴. Peter Burke, historiador britânico, não escapa da circunstância: “Certo, Keith Thomas é meu mentor, já que ele ainda escreve recomendações para mim, e é difícil para qualquer um se livrar de uma relação tutorial mesmo após quarenta anos! Christopher Hill, Lawrence Stone, Eric Hobsbawm também me foram muito inspiradores (...) já Braudel, Weber, Burckhardt e Huizinga são certamente meus heróis...”¹⁵⁵.

Entre os intelectuais brasileiros, o caso do poeta Carlos Drummond de Andrade é também um exemplo. Sua amizade com o poeta Mário de Andrade, dez anos mais velho que ele, foi vital: “Estabeleceu-se um vínculo afetivo que marcaria em profundidade a minha vida intelectual e moral”¹⁵⁶. Anos mais tarde, ao reunir sua correspondência com Mário de Andrade em um livro, diria que essa correspondência representava “...o mais importante, generoso e fecundo estímulo à atividade literária por mim recebido em toda a existência”¹⁵⁷.

Nem os mais revolucionários e rebeldes autores escapam da experiência da influência. Cláudio Willer, tradutor de Allen Ginsberg (1926-1997) um dos maiores nomes da geração “beat”, comenta na introdução do livro **Uivo, kaddish e outros poemas**¹⁵⁸ que:

a revolução que se projetou na sociedade, promovida por Ginsberg e seus parceiros, foi engendrada pela literatura. Foram leitores, acima de tudo. Por isso tornaram-se autores. Tornando-se autores, passaram a ser revolucionários. Procederam à devoração antropofágica da cultura oficial (...) e daquela que estava à margem do sistema, que o *establishment* havia varrido para baixo do tapete (...) no episódio que é o marco zero da *Geração Beat*, quando Jack Kerouac apresentou Ginsberg a William Burroughs, no final de 1943, há o relato dos livros que Burroughs estava lendo: *O Processo* e *O Castelo* de Kafka, *A Decadência do Ocidente* de Spengler, poemas de Hart Crane, Rimbaud, *Ciência e Sanidade de Korzybski*, *A Vision* de Yeats, *Ópio* de Cocteau. (...) Em um grau enorme de atualização literária (...) palestras e ensaios de Ginsberg demonstram sua vinculação à vertente objetivista de Pound e Williams e do fluxo de consciência de Gertrude Stein e James Joyce (...) em uma edição comentada de *Uivo*, Ginsberg reproduz as obras de maior importância em sua gênese: o obscuro Christopher Smart, Shelley, *Zone* de Apollinaire, *Priimiititii* do dadaísta Kurt

¹⁵⁴ **Ibid.**, p. 248.

¹⁵⁵ **Ibid.**, p. 217.

¹⁵⁶ MELLO, H. F. de. Drummond, o antibusto. **Cult**, out. 2002, p. 45.

¹⁵⁷ **Id.**

¹⁵⁸ GINSBERG, A. **Uivo, kaddish e outros poemas**. Tradução de: Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999. 130 p. (L&PM Pocket; v. 188).

Schwitters, Maiakóvsky, o Garcia Lorca de *Ode à Walt Whitman*, o *Van Gogh* de Artaud, Hart Crane, além de William Carlos Williams, seu prefaciador¹⁵⁹.

A questão da influência ocupa também os pensamentos de Paulo Leminski:

...Curitiba não é um conto de Dalton Trevisan, Londrina não é uma história de Domingos Pellegrini. A principal influência sobre um texto literário são os textos anteriores (...) esses modelos são construções ideologicamente determinadas, históricas, jogadas ensaiadas como se diz no futebol (...) a principal influência sobre a literatura de Machado de Assis não é o Brasil do Segundo Império. São os escritores franceses e ingleses que formaram seu gosto e alimentaram seu escrever. Principal influência sobre Oswald de Andrade não foi a realidade brasileira. Foram os modelos da vanguarda francesa, Blaise Cendrars, Cocteau, as coisas que vieram de fora. O romance social brasileiro dos anos 30, Jorge Amado, inclusive e sobretudo, são a literatura russa, Tolstói e Górkí, realismo, naturalismo, realidade brasileira captada e dita de um determinado jeito, Stendhal, Flaubert, Balzac, Maupassant, Zola, literatura, enfim. Só os tolos e os ignorantes imaginam que a literatura reflita alguma coisa que não seja literatura¹⁶⁰

Um parêntese aqui para comentar sobre o gesto veemente do poeta de dizer que a literatura só se abastece da literatura, radicalidade expressa em meados dos anos 70, sob a mais pura influência estruturalista-barthesiana, só que levada a extremos, convenhamos. Ela não aparece apenas na afirmação feita acima, mas em outras que percorrem o mesmo ensaio, como por exemplo:

O primeiro personagem que um escritor cria é ele mesmo. Só os imbecis procuram um eu atrás do texto literário. (...) Assim como não comporta um “eu”, o texto literário também não se refere a nenhuma realidade fora de si mesmo. (...) Só os “idiotas da objetividade”, como dizia Nelson Rodrigues, imaginam que a literatura “reflita” alguma realidade exterior a ela mesma. A arte do texto não é uma dependência do comércio de espelhos. A palavra é um gesto fundador. Não um reflexo. (...) O leitor no texto literário também é uma ficção. (...) Um texto literário é objeto sem autor, para leitor nenhum, não se referindo a nada, a não ser ele mesmo...¹⁶¹

Leminski, nessa passagem, além de “matar o autor” mata também o leitor. Essa radicalidade um tanto ostensiva não acontece só ao nível das idéias mas no uso de palavras fortes como: “imbecis”, “idiotas”, “tolos”, “ignorantes”. Por outro lado, a idéia de que a literatura se abastece da própria literatura é uma tendência que entra nos anos

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁶⁰ LEMINSKI, *Anseios crípticos...*, p. 74-75.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 73-75.

80. Tem a ver com a teoria dos formalistas russos, entre ele, Vladimir Propp, personagem do romance de Leminski, **Agora é que são elas**.

Alguns anos depois de escrito este ensaio, em 1988, uma ano antes de sua morte, o ponto de vista do poeta sobre a literatura se modifica. Numa entrevista concedida a Paulo Mohylovski, para a **Folha de S. Paulo** ele fala:

...Eu não sou só poeta. Se você quiser fazer só literatura, você talvez não faça literatura, porque ela se alimenta da vida e de outras coisas. Sou muito ávido de experiências e linguagens novas [falando sobre a televisão]. A questão é que a poesia se encontra em outros lugares, não só na literatura. (...) minha poesia vive de minha vida, (...) meu processo de criação é muito concentrado. Eu durmo fazendo poesia, acordo fazendo poesia. Eu não sou poeta de fim-de-semana. (...) um monte de poemas meus aconteceram diante de coisas corriqueiras...¹⁶².

Voltando ao tema da influência, pode-se dizer que, além de todos aqueles nomes já mencionados que fazem parte de sua experiência da influência, acontece na vida de Paulo Leminski um encontro crucial em agosto de 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, Belo Horizonte, Minas Gerais. Aos 19 anos conhece os poetas e tradutores Haroldo de Campos e Augusto de Campos e ainda o professor e poeta e semiólogo Décio Pignatari, a tríade do movimento literário concreto iniciado nos anos 50 e que naquele momento atinge sua maturidade. Para Leminski eles serão por muitos anos os “mestres”, os “gurus”, os “patriarcas”. O fato de tê-los conhecido naquele momento cultural e político é fator decisivo. Carlos Ávila, poeta e jornalista, comenta que:

[o encontro] reuniu algumas das melhores cabeças pensantes do Brasil naquele momento, incluindo aí, poetas, críticos e tradutores (...) pressentindo já as ‘sombras’ autoritárias que viriam se abater sobre o país com o golpe militar de 64, os intelectuais (...) se reuniram com uma perspectiva utópica: formar uma frente que congregasse diferentes grupos e tendências comprometidos com ‘a criação de uma linguagem nova e de autenticidade brasileira para a nossa poesia’, mas sem abdicar da preocupação comum de atribuir-lhe função participante no contexto da realidade nacional”¹⁶³.

¹⁶² A reprodução da entrevista dada em 1988 para a Folha de S. Paulo é reproduzida no mesmo jornal, dez anos depois, na data exata da morte do poeta, 07 de junho de 1999.

¹⁶³ ÁVILA, C. “Flashes” de uma trajetória. In: LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., **op. cit.**, p. 238. Publicado originalmente na Revista da USP, set., out., nov., 1989, ano da morte de Leminski.

É nesse lugar, “extremamente sério (...) diretamente envolvido com a ponta de lança da vanguarda brasileira”¹⁶⁴, que o jovem poeta Paulo Leminski “desembarca”, com a ousadia que nunca lhe faltou e participa ativamente dos trabalhos assinando, inclusive, o documento formal extraído do encontro.

A relação entre Leminski e os poetas concretistas é bastante longa, permeada de encontros, cartas, visitas e algumas vezes hospedagem do poeta e da família na casa de Augusto de Campos, em São Paulo. Para acompanhar as referências que serão feitas daqui para frente ao texto das cartas, é preciso um mapeamento das circunstâncias que antecedem essa correspondência entre Leminski e Bonvicino que se inicia em 1976 e termina em 1981, quando, segundo Bonvicino: “Leminski comprou seu primeiro telefone e foi, gradativamente, perdendo o hábito de escrevê-las”¹⁶⁵. Outro fato importante que acontece nesse período da correspondência e que compreende os anos de 1978/1980, é a abstinência do álcool que Leminski consegue empreender durante esses dois anos e que acontece por algumas razões bem específicas. Segundo Toninho Vaz, “...a morte da mãe, somada à crise afetiva com Alice, reforçaria em Leminski a disposição assumida de se manter abstinência por algum tempo. A ‘cannabis’ - não incluída por ele na categoria das drogas - continuaria sendo sua companheira inseparável. Em carta enviada ao amigo Bonvicino de 13 de abril de 1978, referia-se a esta nova empreitada como “o mesmo que domar um touro enfurecido”¹⁶⁶.

É nesta fase e nesta mesma carta que o poeta escreve um texto que entra para a galeria dos “textos clássicos” de Leminski:

...meu fígado deu um stop, parei de beber total: está fazendo uma semana q não provo álcool, se der, não provo mais, cheguei à conclusão q o álcool até agora tinha me dado mas ia começar a me tirar. Não quero acabar como f. pessoa com hepatite etílica aos 44 anos. pound e maiakovski, os maiores poetas do século, não bebiam. tenho bebido tanto leite q teu pai precisava ver. Com consumidores de leite como estou agora, o Brasil logo ia ser uma Dinamarca... chega por hoje (em ctba, 3 horas da manhã)

¹⁶⁴ **Ibid.**, p. 239.

¹⁶⁵ BONVICINO, R. Cartas enviadas por Paulo Leminski a Régis Bonvicino 1976-1981. **Ibid.**, p. 21.

¹⁶⁶ **Ibid.**, p. 208.

Sobre este texto profético, Tarso de Melo, nas “Notas às cartas” comenta: “‘...meu fígado deu um stop [...] não quero acabar como f. pessoa com hepatite etílica aos 44 anos’. Há nesta frase um engano espantoso: o poeta Fernando Pessoa não morreu ‘aos 44 anos’, mas sim aos 47, ou seja, Leminski erra a idade do português, para adivinhar a idade que teria ao morrer – exatamente de complicações no fígado causadas pelo álcool”¹⁶⁷.

Do ponto de vista literário, Leminski havia publicado na revista **Invenção** de número 4, em dezembro de 1964, cinco poemas, entre eles, esse, essencialmente concretista, “na sua seqüência interrompida que busca o núcleo semântico-formal da linguagem. Nota-se também uma marca ideológica, bem dentro dos padrões assumidos pelos participantes da ‘Semana’, realizada em Belo Horizonte e que perpassa todos os cinco textos ‘inaugurais’ de Leminski”¹⁶⁸.

Por questão de subsistência
 Por questão de subserviência
 Por questão de subsequência
 Por questão de seqüência
 Por questão de silêncio
 Por questão de ânsia
 Por questão de cio
 por questão de se
 os que estão
 em questão¹⁶⁹

Esta primeira oportunidade de publicação deve-se à ligação estabelecida no ano anterior com o grupo concretista. Quanto à revista **Invenção**, segundo informa Bonvicino, era “um órgão de divulgação e polêmica do movimento concretista”¹⁷⁰.

É então, aos vinte anos, que Leminski começa a aparecer literariamente, apoiado pelos poetas concretistas, em São Paulo, isto é, fora de Curitiba. De acordo com Toninho Vaz, “na seqüência ele fundaria informalmente, tendo sua própria casa como sede, o Núcleo Experimental de Poesia Concreta de Curitiba”¹⁷¹. É nesse grupo e nesse

¹⁶⁷ **Ibid.**, p. 186.

¹⁶⁸ **Ibid.**, p. 240.

¹⁶⁹ **Id.**

¹⁷⁰ LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., **op. cit.**, p. 212.

¹⁷¹ VAZ, **op. cit.**, p. 72.

ano de 1963 que Leminski começa os seus primeiros exercícios tradutórios, com ninguém menos que Mallarmé, Poe e “todos os malditos ‘noirs’ com os quais o Paulo se identificava. Mergulhamos a fundo na tradução/transcrição, essa aventura mágica (..) não se falava em outra coisa”¹⁷², diz Carlos Alberto Sanches, pioneiro na criação dos cursinhos pré-vestibulares em Curitiba, com o Curso Camões.

Na passagem de ano, 63/64, Leminski e Neiva hospedam-se em São Paulo, na casa de Augusto de Campos “mas a festa acontece na casa do pintor Volpi (...) Leminski conheceria o poeta José Carlos (sic) Paes, [José Paulo Paes, também um concretista militante e mais tarde um dos tradutores brasileiros de maior prestígio]. Segundo Vaz, “circulando entre os ‘figurões’, ele seria visto falando e gesticulando com muita disposição...”¹⁷³.

É possível imaginar o entusiasmo de Leminski ao ver-se fazendo parte desse círculo de intelectuais que com certeza, lá da “província” de Curitiba, ele admirava. Essa inserção no campo intelectual mais em evidência da época deu-lhe uma retaguarda e permitiu-lhe o acesso, algum tempo mais tarde, a outros campos culturais, entre eles “o das revistas literárias ‘Qorpo Estranho’, ‘Muda’ [à qual deu o título], ‘Código’, entre tantas outras, surgidas na década de 70 (...) onde Leminski desenvolveu atividade intensa de editor, polemista, resenhista, ensaísta e colaborador”¹⁷⁴, e que também, nesta década de 70, facilitou -lhe o acesso ao campo da música popular brasileira. Sobre as revistas, uma mensagem:

Consolem-se os candidatos.

Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente.

São revistas.

Que obras semicompletas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma “Navilouca”? A força construtivista de uma “Pólem”, “Muda”, ou de um “Código”? O safado pique juvenil de um “Almanaque Biotônico Vitalidade”? A radicalidade de um “Pólo Cultural/Inventiva”, de Curitiba? (...) uma revoada de publicações (“Flor do Mal”, “Gandaia”, “Quac”, “Arjuna”), onde a melhor poesia dos anos 70 se acotovelou em apinhado ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao Nada? (...) Par e passo com as nanicas de consumo (tipo “Pasquin”), a geral e as arquibancadas (mais estas que aquela), assistiram ao desfile das nanicas de produção, onde os poetas mais jovens procuraram criar novos processos

¹⁷² *Ibid.*, p. 73.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁴ BONVICINO, R. Caprichos & Relaxos. In: LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., *op. cit.*, p.

e novas formas de dizer, dizendo coisas novas. Enfim, isso que chamam por aí de poesia. Com o passatempo dos suplementos literários nos jornais, que marcaram os anos 50/60, a minoritária linguagem da poesia buscou novos leitos e novos leitores para correr seu leite (essa foi de lascar, hein, Régis)¹⁷⁵

Sempre presente a interlocução com Bonvicino, mesmo fora do espaço das cartas. Sobre a música popular, uma primeira notícia no início do seu envolvimento com ela:

Em matéria de música popular, cheguei tarde na festa. Aprendi violão aos 26 anos. A máquina estava toda em andamento. Mas ainda deu para compor um pouco O rock me interessou, quando me interessei pela contracultura. Acho que o rock é a trilha sonora da contracultura. É colonizado, massificado, comercial, alienante e alienado (...) mas quero registrar que me interessam todos os ritmos. De Cartola a Walter Franco. Do bolero ao baião, do tango ao mambo, até o silêncio¹⁷⁶.

Pode-se observar que a década de 60 é o tempo em que, para Paulo Leminski, começa o movimento da efetiva construção de sua vida intelectual. É a partir de 1963, ano do encontro em Belo Horizonte, que tudo começa a aflorar. Em 1964, a estréia como poeta na revista **Invenção**. Em 1966 classifica-se em primeiro lugar no II Concurso Popular de Poesia Moderna, promovido pelo jornal **O Estado do Paraná**. Em 1968, aos 24 anos, participa do Concurso de Contos do Paraná, “Descartes com lente”. Leminski não recebe o prêmio e assim o conto transforma-se no embrião do **Catatau** que vai ser escrito durante mais ou menos oito anos até ser publicado em dezembro de 1975. Essa década é também o tempo das aulas de judô, das lutas marciais, do início da paixão pelo oriente, pelos poetas japoneses, pelo haikai. Sobre isso ele diria: “Discípulo, aprendi com sensei Aldo [Aldo Lubes seu professor de judô na academia Kodoban, onde chegaria a faixa preta] não apenas golpes, mas toda a grandeza humana que se oculta por trás de uma arte marcial. A serenidade alerta. A paciência diante da derrota. A humildade diante da vitória. A relatividade das derrotas e vitórias”¹⁷⁷. Apesar do amor pelo esporte e por todos os valores que através dele lhe são revelados, é também na década de 60, mais precisamente em 1967, aos 23 anos que Paulo Leminski começa

¹⁷⁵ LEMINSKI, *Anseios crípticos 2...*, p. 89-91.

¹⁷⁶ _____.; BONVICINO, R., *op. cit.*, p. 210.

¹⁷⁷ VAZ, *op. cit.*, p. 82.

a beber. É Toninho Vaz quem comenta: “...Enquanto intensificavam-se as doses diárias de ‘birita’, Leminski deixava o cabelo e a barba crescerem e mostrava-se cada vez mais relaxado com as roupas, perdendo o aspecto bem-comportado de seminarista. Continuava evitando tomar banho e, como novidade, passaria a cometer o mesmo desleixo com os dentes, escovando-os apenas esporadicamente. Usava óculos escuros redondos e segurava constantemente um cigarro entre os dedos...”¹⁷⁸.

Essa fisionomia imprime-se à figura do poeta e dela ele não mais se libertará. No plano de vida pessoal, separa-se de Neiva. Oficialmente isso só aconteceria dez anos mais tarde, 1976. Conhece Alice Ruiz no dia 24 de agosto de 1968, quando faz 24 anos. Esse encontro define a vida afetiva e familiar do poeta. Por vinte anos eles vivem juntos, numa parceria amorosa e intelectual. É nesse tempo que nascem os filhos, Miguel Ângelo em 1969, Áurea em 1971. (Estrela nasce dez anos mais tarde, em 1981). Sobre esse momento da vida dos poetas, Paulo e Alice, um delicado texto de Tarso de Melo:

Alice acompanhou Leminski em seu projeto de “romance”, que daria no *Catatau*; nas experiências contraculturais dos jovens da época; no aprendizado de violão, quando ele queria compor música popular; na mudança de seu interesse profissional do magistério para a publicidade (...) em sua estada no Rio, quando escrevia para revistas, para o *Pasquim* (...) Leminski acompanhou Alice em seu nascimento para a poesia; no nascimento de Áurea, segunda filha do casal, em 2 de março de 1971; na doença de Miguel...¹⁷⁹

No plano de vida como cidadão e artista, Leminski se defronta com a ditadura militar, no golpe de 1964. Um olhar retrospectivo sobre esse momento acontece quando, em 1978, escreve um texto para prefaciar a antologia/mostra **X poetas e uma geração possível**, publicada em **Pólo Inventiva**, n.º 28, de 1978:

radicalização da contestação, ai-5, terrorismo, censura, leis de exceção, / exílios violação de direitos, / seqüestros, guerrilha urbana, / enquadramento da vida brasileira, / em padrões multinacionais de neocapitalismo, a TV assume o comando, / imprensa nanica ou alternativa, ‘o rei da vela’, a 2 vinda de oswald, / desenvolvimento do humor / cartum, como linguagem de crítica e denúncia, / filmes, peças, músicas, shows, livros, proibidos ou mutilados, ‘rodaviva’, / deterioração e definhamento das forças da cultura, / mitologia e ideologia tomam o lugar do pensamento crítico, / desânimo, apatia, conformismo, perplexidade, / a sístole local /

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷⁹ LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., *op. cit.*, p. 262.

coincidindo com a diástole internacional da cultura, / retrocesso e perda da informação, / no repertório geral / o bode...¹⁸⁰

Leminski e Bonvicino conhecem-se exatamente no momento do lançamento do **Catatau**, dezembro de 1975. Da mesma forma, o poetas Antonio Risério, Duda Machado e Wally Salomão entram na história e circulam pela correspondência que um ano depois, 1976, terá início entre Leminski e Bonvicino, constituída de 68 cartas.

Essa relação de forte amizade e produtiva troca intelectual é também crucial para a vida do poeta. Bonvicino, nesses anos de “convivência epistolar” com Leminski vai ser um interlocutor, talvez o único entre alguns, a ter acesso aos anseios mais particulares do poeta, às dores mais agudas, às ambições maiores. Bonvicino participa do processo nada fácil da construção de Leminski como autor, quando ele ainda tateia o caminho desconhecido que está para ser trilhado. Nota-se na abertura da maioria das cartas¹⁸¹ e mesmo no decorrer de muitas delas, palavras fraternas e carinhosas com as quais Leminski saudava o amigo e com ele dialogava. Alguns trechos merecem ser retomados: “Caro Régis, muito feliz com tua carta (...) imensamente interessado em tudo que você produz, me mande me diga me comunique, com toda a amizade...”¹⁸²; “caríssimo régis, desculpe i’m sorry pela demora, é o verão curitibano, (...) reabraços tribeijos leminski/alice, alô a todo mundo, de teu...,”¹⁸³; “caríssimo régis, você é o epistoleiro mais rápido do oeste ótimo, dia em que vem carta tua eu passo o dia ligado criativo produtivo”¹⁸⁴; “Epístola a Régis, Paulo, pequeno irmão, da pequena cidade de Curitiba, ilha de certezas cercada de pequenos problemas de todos os lados, a Régis, grande irmão, na grande cidade de São Paulo, cercado por um grande problema...”¹⁸⁵;

¹⁸⁰ **Ibid.**, p. 188.

¹⁸¹ As cartas de Leminski a Régis Bonvicino, são em sua maioria escritas sob forma de poema, praticamente sem vírgulas, com letras minúsculas e muitas palavras estrangeiras, tais quais a sua forma habitual de escrevê-los, forma essa que se pode chamar de forma “mallarmaica”, isto é, sem preocupação com a pontuação. Reproduzo as partes escolhidas não sob a forma de poema do original, para facilitar assim a inserção das anotações no meu texto. Acrescento às vezes algumas vírgulas para evidenciar um certo sentido ocultado que só a seqüência das cartas pode esclarecer. Este sentido “perdido” acontece justamente pela forma diferenciada de como estão escritas. Outra questão: a maioria das cartas é datada. Quando na transcrição não houver data, é porque assim estava no original.

¹⁸² BONVICINO, R. Carta 1. **op. cit.**, p. 35.

¹⁸³ Carta 7, **ibid.**, p. 41.

¹⁸⁴ Carta 8, **ibid.**, p. 42.

¹⁸⁵ Carta 10, **ibid.**, p. 52.

“adorei o jeito que v. adorou epístola a régis (...) um abraçobeijo, de regicista fanático”¹⁸⁶; “meu régis, tua carta me acordou me tirou o apetite me deu fome estou despertíssimo ligadíssimo tudo lindo (...) me fale me escreva me ame, do teu...”¹⁸⁷; “régis meu ...”¹⁸⁸; “mylove (...) acordei hoje triste um tanto um tris, você precisa me escrever de vez em quando para eu acordar feliz com as crianças cantando e gritando e pulando – chegou carta do régis!!!”¹⁸⁹. Para encerrar essa mostragem dos gestos de amizade e afeto de Leminski para com Bonvicino, esse, bastante especial, que encerra a carta 41, p. 108: “Queira receber meu imenso gostar”.

É importante frisar que, quando a correspondência entre os dois poetas se inicia, Leminski já conhecia Haroldo e Augusto de Campos e também Décio Pignatari, há treze anos. Assim deve-se entender que passados os anos da influência, é chegado o momento da “angústia da influência”, expressão criada por Bloom¹⁹⁰ para explicar este tipo de sentimento que advém quando as influências mudam de tom e precisam ser repensadas. A passagem da experiência da influência para a angústia da influência é nitidamente sentida e mostrada por Leminski nas cartas, isto é, a passagem da necessidade do reconhecimento pelos mestres à necessidade de, num determinado momento, desligar-se deles para poder seguir o seu próprio caminho, busca natural e necessária. A influência e a angústia da influência mostram-se gradativamente: “...aconteceu uma coisa incrível comigo recentemente em Florianópolis quando daquele concurso de poesia/simpósio do qual Décio participou também, passamos 3 dias juntos sem parar, um carnaval de vanguarda; mostrei meus poemas discursivos/verbais a ele e o Décio, com certo dedo apontou para o provincianismo em que eu estava caindo...”¹⁹¹. Presente nessas palavras o conflito de sempre, o poeta da província na luta consigo mesmo, ansioso pela opinião dos mestres da metrópole.

¹⁸⁶ Carta 12, *ibid.*, p. 56.

¹⁸⁷ Carta 14, *ibid.*, p. 60.

¹⁸⁸ Carta 28, *ibid.*, p. 80.

¹⁸⁹ Carta 29, *ibid.*, p. 81.

¹⁹⁰ BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 210 p.

¹⁹¹ Carta 1, *op. cit.*, p. 32-33.

Durante longo tempo, e isso aparece em muitas das cartas, uma grande parte do que Leminski produzia mandava para Bonvicino com a seguinte tarefa: “...esta vai levando os artigos mais recentes para você mostrar/levar cf. você pediu; mostre ao augusto ao décio também se der, esconda do risério, o riso está de castigo porque não me respondeu (...) escrevo agora p/ haroldo sobre livrinho ensaios/anseios...”¹⁹²; “...mandei pacotão para risério artigos novos (...) aí vão os artigos sobre poesia, didáticos, polêmicos, etc. (...) logo mando poemas para risério mostre esse material para o augusto e se der para o décio, seja bonzinho, tenha pena deste pobre poeta provinciano que quase só escreve para você”¹⁹³.

Na carta 8, assim datada, 9/10/11/7/77, Leminski fala com Bonvicino abertamente sobre a influência dos mestres e tece algumas queixas sobre a falta de uma opinião deles mais incisiva sobre o **Catatau**, ao mesmo tempo em que mostra os sinais de que a época da influência concretista está acabando:

...houve um momento antes de eu conhecer você e risério e pedrinho* (e agora outros) em que eu cheguei a me sentir um fóssil vivo por ainda me preocupar com poesia concreta, plano piloto¹⁹⁴ (...) ao conhecer vocês e o trabalho de vocês me senti redimido, gratificado, confirmado, senti que, tive a deliciosa e insubstituível sensação de que sempre estive certo, você me entende, (...) a última vez que estive com décio aí no riso, nós todos na sala quando o décio disse: - é preciso acabar com o concretismo, e quem pode fazer isso senão vocês, e apontou para você para riso para mim para pedrinho, senti algo assim como a TRANSMISSÃO DA LÂMPADA, nós já estamos chegando lá, isto é, em muitos momentos de nosso trabalho, às vezes mais às vezes menos, já consegui ver a fimbria de algo q já não é mais concretismo, (...) passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo para Noigandres*, para augusto, principalmente, escrevendo para eles, preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR, nessa época eu era “concretista” mas eu era uma porção de outras coisas também e quando eu deixei que elas agissem mais forte fiz o Catatau. A reação dos patriarcas com relação ao Catatau foi curiosa, (...) não sei dizer bem se eles gostaram ou não, enfim, o que é gostar? Tenho certeza q para o paladar weberiano-joão gilbertesco de Augusto o Catatau deve ter parecido bagunçado demais, irregular demais, entrópico demais. Augusto nunca foi muito claro comigo acerca do q ele achou do Catatau produto final, o saque cartésio x trópico a anedota eu sei q ele adora; décio se refere ao Catatau falando em “monolito”, “é uma boa”,

¹⁹² Nesse ano de 1976 Leminski começa a escritura dos seus anseios teóricos e crípticos. Os primeiros serão publicados em jornais e revistas durante esses anos e finalmente reunidos e publicados dez anos depois, 1986. Os outros, postumamente, em 2001. Carta 3 de 22/12/76, *ibid.*, p. 37.

¹⁹³ Carta 6 de 27/01/77, *ibid.*, p. 40.

* Antonio Risério e Pedro Xisto, a quem Leminski conheceu, em 1963, no encontro de poesia de vanguarda em Belo Horizonte.

¹⁹⁴ Refere-se ao *plano piloto para poesia concreta*, de 1958, assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, contendo as idéias centrais do “movimento de poesia concreta”. MELO, T. de. Notas às cartas: carta 2, *ibid.*, p. 183.

* Nome da revista editada pelos poetas concretos.

haroldo, de haroldo nunca ouvi nem uma palavra mas eu tenho certeza, que era o meu melhor, (...) não creio que o **Catatau** possa ser entendido ou explicado à luz do planopiloto, somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá¹⁹⁵.

Nessa voz de Leminski uma visível mágoa pela pouca atenção dada pelos patriarcas ao **Catatau**, conforme mostra a carta. A sensação é a de que ele se justifica perante eles ao dizer que deu de si o melhor. Isso no entanto não diminui a forte relação que os uniu. É inegável que a aceitação e o reconhecimento que os patriarcas deram à Leminski naquele ano de 1963 fez toda a diferença na sua construção pessoal e de autor, pois nem todos os autores-poetas da época tiveram esse mesmo privilégio nem receberam o mesmo tratamento. Nas cartas que se seguem ainda por algum tempo, Leminski continua desejando que seus escritos sejam mostrados aos mestres. E aos poucos ele vai conseguindo separar as coisas, como por exemplo, na carta 17: “...descobri: que a poesia concreta para mim é um cavalo. Para o cavaleiro o cavalo não é a meta. Talvez cavalgando a poesia concreta eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. Acho que estou chegando”¹⁹⁶. Na carta 42, doze páginas, a mais longa de todas as cartas. Nela uma constatação: “...os concretos (décio, fora) nunca tiveram muitas coisas para dizer. Tiveram uma (O SIGNIFICANTE EXISTE!) e disseram-na muito bem. It is over. So what?”¹⁹⁷.

Nesse momento, findada a fase da influência e mais livre para opinar, fica evidenciada a grande aprendizagem de Leminski com os concretistas e seu trabalho de poetas: a materialidade da linguagem, a possibilidade de manipulação da palavra, sua mobilidade como possibilidade de criação. Há no entanto, a meu ver, uma maior e mais importante influência dos mestres concretistas sobre o poeta, que vai se dar na área da tradução onde ele se defronta com o conceito de transcrição, de Haroldo de Campos, o qual Leminski explica: “...traduções criativas, re-criações, são as mais idôneas (e enriquecedoras) quando devidamente acompanhadas de cotejos entre o texto de origem

¹⁹⁵ Carta 8, *op. cit.*, p. 42-45.

¹⁹⁶ Carta 17, *ibid.*, p. 63.

¹⁹⁷ Carta 42 de 6/11/78, *ibid.*, p. 116.

e o texto de chegada”¹⁹⁸. As idéias sobre tradução que norteiam Leminski e o seu próprio trabalho como tradutor serão comentados mais a frente, no item 2.4.

A relação com o grupo concretista trouxe ainda importantes contribuições à formação intelectual de Paulo Leminski. Através deles teve acesso a Mallarmé e ao famoso poema “Un coup de dés” traduzido por Haroldo de Campos; a Ezra Pound, anteriormente mencionado. O desconhecido poeta brasileiro Sousândrade, redescoberto pelos Campos na década de 60 também é apresentado ao poeta. Conheceu pessoalmente intelectuais brasileiros do porte de Bóris Schneiderman, tradutor de Maiakóvski, o poeta russo, um dos preferidos de Leminski; também os poetas Affonso Romano de Sant’anna e Affonso Ávila, os organizadores do encontro de poesia de vanguarda, em 1963, o poeta, tradutor e crítico José Lino Grünewald, entre tantos outros. Segundo Toninho Vaz, depois disso, Leminski “passou a ter uma admiração especial por obras e autores considerados ‘exagerados’ ou ‘difíceis’”¹⁹⁹.

Para poder avaliar essas relações e essas circunstâncias, não se pode esquecer os 19 anos que o poeta tinha na época e deve-se lembrar o entusiasmo e a importância que acontecimentos como estes podem ter para alguém que chega num encontro que reúne os maiores nomes da poesia de vanguarda nacional já qualificado como “jovem poeta”. Mais que isso, chega, é recebido, reconhecido imediatamente pelos patriarcas e convidado a publicar seus poemas na revista de vanguarda mais importante da época, **Invenção**. Tudo isso fora do seu lugar de origem, o que é muito significativo porque revela que o primeiro gesto de reconhecimento “pra valer”, não vem de Curitiba. Com isso, Paulo Leminski tem a chance de entrar em outros círculos, conviver com pessoas ligadas à arte, à música, à literatura, dentro e fora de Curitiba. Estabelece vínculos e troca correspondências com intelectuais importantes da época, conforme já se mostrou.

É nessa década de 60 que o tempo e o espaço adquirem outra dimensão para o poeta. O tempo não é só o da estréia como intelectual mas é também o tempo em que faz da cidade de Curitiba o espaço onde “se planta” para dar corpo à produção intelectual. Com certeza, naquele momento, nem ele poderia imaginar a dimensão que ela alcançaria vinte anos mais tarde.

¹⁹⁸ LEMINSKI, *Anseios crípticos 2*..., p. 43.

Agora porém, o ano é 1975, Paulo Leminski tem 31 anos e o **Catatau** está sendo lançado.

2.4 A construção da obra e seus amálgamas

...a parte contrária retire-se contraditória
da parte que me toca nada conste
senão a trajetória²⁰⁰
Paulo Leminski

Rio, 12 de fevereiro de 1987

Meu caro Paulo Leminski,

Apesar de ter ido inúmeras vezes à Curitiba, a capital do conto, nunca tive o prazer de conhecê-lo.

Agora recebo, através da Criar, seu livro *Anseios Crípticos*. Nos últimos anos, venho acompanhando sua brilhante carreira de intelectual, suas atividades de autor e tradutor. E li seu livro com o maior interesse.

Como tinha lido o *Catatau* há anos. Pena que não pude escrever sobre ele como pretendia. E como principiei a fazer. As mudanças no jornal onde tinha meu quartel-general de crítica me fizeram desistir de continuar na ingrata carreira. Mas a razão de meu interesse é o que desejo explicar hoje. E jamais consegui fazê-lo por ignorar seu endereço (como ainda ignoro).

Catatau é um desenvolvimento do conto que v. mandou para o I Concurso de Contos do Paraná em 1968 com o título de *Descartes com Lentes*. Conservei o original (no caso a cópia), comigo durante anos e deve estar ainda entre meus papéis, porque desejava identificar o autor. Votei nele para inclusão entre os 5 premiados, e tentei até o último instante que o fosse. Infelizmente a comissão ficou restrita a 4 nomes, porque o Léo Gilson Ribeiro estava internado. E no dia da entrega do prêmio, chega um telegrama do Léo votando em *Descartes* para o 1º lugar. Mas tudo errado: o número estava certo, mas ele indicara o pseudônimo “Kurt” (havia um Kurt, muito ruim) e não “Kung” (não era esse?).

Não indicou o título de nenhum conto, o que teria resolvido. Só eu tinha certeza de que era o Kung.

Tentei falar pelo telefone com o Léo no hospital, mas foi impossível. Premiar o “Kurt”, nem pensar. Entrou um que, a meu ver, destoava dos outros quatro, que o tempo confirmou. Se tivessem entrado v. e seus contos, o livro teria uma unidade de nível que o tornaria memorável. Talvez não existisse o *Catatau*, ou existiria de outra forma, porque afinal é um volume de respeito.

Mas era um espinho que estava em minha garganta, e eu gostaria de tirá-lo. O prêmio, é claro, não fez falta a v., que nesses vinte anos se afirmou literariamente. Mas o fato é que era seu.

Aceite o meu melhor abraço.

Fausto Cunha.

¹⁹⁹ VAZ, *ibid.*, p. 71.

²⁰⁰ LEMINSKI, *Catatau...*, p. 101.

Esta carta do crítico Fausto Cunha está impressa na última página da 2ª edição do **Catatau**. Ela é muito importante para o entendimento da trajetória desse texto que tornou-se a obra mais famosa, a mais “discutida” e com certeza, a menos lida de Paulo Leminski e que, quase trinta anos depois de publicada, não deixa de ser ainda um enigma. Ela é também a primeira obra editada, aquela que o investe no papel de autor.

No momento em que ocorre a edição do **Catatau**, final do ano de 1975, Leminski está trabalhando há quase um ano na agência de publicidade PAZ, do amigo Paulo Vítola e outros publicitários. Segundo Toninho Vaz,

Eles formavam um time de criação muito conceituado no mercado. A eles vieram se juntar os ex-companheiros da Lema: Solda, Retamozo e o fotógrafo Dico Kremer. Cada um, em sua especialidade, podia ser considerado “craque” na comunicação. (...) Como Vítola mesmo reconhece, eles não tinham suporte teórico: (...) O papel de Leminski, nesse contexto, foi muito importante. Ele nos fez entender que havia uma linguagem própria para cada veículo, o rádio, a TV, o jornal...²⁰¹

A agência tem, em relação ao **Catatau**, um papel importante. É dentro desse espaço que a edição vai se viabilizar. Numa solitária e ousada edição do autor, o livro sai impresso pela Grafipar. O custo, pago em parcelas por Leminski, com o salário que recebe na agência de publicidade. A agência assume a responsabilidade de, caso o pagamento não se efetue por alguma razão, ela própria se encarrega de descontar do salário do autor a quantia devida.

Quanto ao lançamento, ele acontece em dezembro de 1975, na livraria Ghignone, com direito à noite de autógrafos, tal qual ele um dia, mais tarde, vai considerar: “Sou um cara dos anos 60, vivo o mundo pop, meu mundo é o mundo do jornal, da revista, do disco, do livro, da noite de autógrafo...”²⁰². O convite para o lançamento tinha o seguinte texto: “paulo leminski, autor do ‘Catatau’ ficaria muito feliz com a presença do(a) amigo(a) no lançamento do seu livro, dia 19/XII coquetel na livraria ghignone, rua xv 423 a partir das 19 horas”²⁰³.

²⁰¹ VAZ, *op. cit.*, p. 165.

²⁰² FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, *op. cit.*, p. 23.

²⁰³ LEMINSKI, P. *Uma carta uma brasa através – cartas a Régis Bonvicino*: (1976-1981). Seleção, introdução e notas de Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992. 187 p.; p. 27.

Apelando para sua experiência na publicidade, vivendo a era Macluhan, pensando no mercado e quebrando todos os padrões para a época, Leminski prepara para o **Catatau** um lançamento bombástico. Numa foto tirada pelo amigo e fotógrafo Dico Kremer, ele aparece totalmente nu, sentado “como índio”, as pernas protegendo o sexo. Essa foto serve para os cartazes que, colocados em lugares estratégicos, bares, livrarias e cafés de Curitiba, provocam todo o tipo de reação. Não há dúvidas quanto à singularidade desta estratégia. Lançar livro e anunciá-lo como se fosse um produto qualquer de limpeza ou de beleza era no mínimo inédito naqueles ainda anos 70. Mesmo entendendo que era uma época de grandes mudanças, o livro, como objeto de cultura, ainda ocupava lugar sacralizado, mesmo dentro de um mercado já bem mais ativo e antenado que em outros tempos. Sobre a receptividade do lançamento Leminski conta:

A resposta crítica foi a mais entusiástica possível. O livro, editado em Curitiba, por uma edição de autor, absolutamente precária, distribuída do modo mais artesanal. Na semana em que ele saiu, deu página inteira na **Veja**. Página inteira no **Estadão**, página inteira no **Opinião**. Deu um ensaio na revista **José**. O Décio Pignatari deu um curso na Faculdade de São Paulo sobre “Rarefação do Enredo na Ficção Brasileira”, pegando dois livros: O **Catatau** e **Os Ratos**, do Dionélio Machado. Isso assim pra dar o aspecto palpável da repercussão que ele teve. Mas é claro que os signos da cultura têm um tempo que se conta por décadas. Não é por ano. O comportamento deles não coincide com o comportamento das mercadorias. A irradiação de um poema. A irradiação de um conto. A irradiação de um texto é algo que tem um “timing” mais longo, as transformações são mais paulatinas.²⁰⁴

O entusiasmo com que Leminski vivenciou a boa receptividade do livro após o lançamento foi um momento muito especial para ele. Até então só havia publicado uns poucos poemas em revistas literárias. E o tempo da construção do **Catatau**, oito anos, foi uma longa espera. Ele já era conhecido, precisava agora do reconhecimento. Quando as opiniões sobre o texto começaram a circular ele sentiu que sua hora havia chegado. Vaz comenta, à página 174 da sua biografia, que Alice “percebeu que ele estava acumulando problemas de reconhecimento, ou seja, o não-reconhecimento o deixava desequilibrado. Ao mesmo tempo – era fator considerável que ele estava esperando mais de oito anos por esse momento. Era uma celebração justa”.

²⁰⁴ PAULO Leminski..., p. 23.

Diante dos comentários favoráveis, ele exultava. Mas reagiu diante de certas atitudes, como por exemplo, ao responder ao comentário feito por Jaques Brand, num artigo, intitulado “Do Bigorrilho para o mundo”. Na resposta de Leminski àquele artigo, o texto que tenho em mãos e que faz parte dos documentos encontrados na Casa da Memória, a data é 22 de março de 1976, isto é, três meses depois do lançamento do **Catatau**, com o título “Do mundo para o Bigorrilho”, publicado no jornal **Estado do Paraná**. Ele diz:

O que irrita Brand é que usei técnicas de propaganda para lançar um livro de literatura. Como se a literatura - numa sociedade de mercado e de consumo - fosse algo de santo ou pátrio. Publicitário, Décio Pignatari disse que o **Catatau** era o primeiro livro que aparecia dentro de uma perspectiva inovadora de promoção e marketing. Eu tenho o defeito de acreditar em evolução, em progresso e em saltos qualitativos. Isso, literariamente, faz de mim um monstro e Brand me aponta o dedo.

De qualquer forma pode-se acreditar que mesmo hoje, ano 2003, o “marketing” utilizado por Leminski causaria polêmica. Mas assim foi. Dois mil exemplares editados (segundo Romulo Salvino²⁰⁵, cinco mil). Nenhuma informação quanto ao número de exemplares vendidos ou distribuídos naquela noite de autógrafos, não se sabe, pois não há menção sobre isso em nenhum lugar. Toninho Vaz em sua biografia, à página 172, comenta: “Foram impressos 2 mil exemplares, sendo que mil seriam enviados diretamente para a livraria Ghignone, onde aconteceria a noite de autógrafos e seria feita a distribuição”. Depois dessa noite, o próprio Leminski tratou da divulgação do livro enviando-o para inúmeras pessoas, sobretudo àquelas que ele acreditava capazes de receptividade, àquelas que ele julgava capazes de entender o seu “romance-idéia”. Toninho Vaz reproduz, na página já citada um dos comentários de Leminski sobre isso: “Pessoas básicas no Brasil e até mesmo fora do Brasil têm o **Catatau**. O Octávio Paz, no México, tem o **Catatau**; Julián Rios, na Espanha tem o **Catatau**. No Brasil, Décio Pignatari, Caetano Veloso, Darcy Ribeiro e até Mario Scöemberg têm o **Catatau**. Eu fiz uma escolha para um público em condições de impactar”.

²⁰⁵ SALVINO, R. V. *Catatau*: as mediações da incerteza. São Paulo: EDUC, 2000. p. 22. (Hipótese).

Realmente, o **Catatau** é um impacto, um impacto, em primeiro lugar, visual. São 206 páginas de uma prosa corrida, um texto único, sem divisões em capítulos, sem parágrafos, misturando centenas de pontos de interrogação, de exclamação, de pontos finais, de travessões, reticências, dois pontos, vírgula, ponto e vírgula, uma verdadeira poluição visual. A impressão é a de que não se terá fôlego para proceder a leitura e nem paciência para entrar naquele texto aparentemente disforme. Essa a minha impressão na primeira vez em que toquei no livro. Diante disso, uma decisão, deixar o **Catatau** para ser lido depois de ter passado pelo resto da obra do poeta. Ficou assim adiado o medo de não conseguir lê-lo, como aconteceu com algumas pessoas que falaram dessa impossibilidade. Ficou adiada a responsabilidade de ter que construir um olhar crítico que me fizesse ter a coragem de dizer talvez que não gostei ou que não consegui ler. Ficou adiada a possibilidade de estar escrevendo sobre a obra de um autor cujo texto mais famoso poderia ser uma grande farsa e eu teria que enfrentá-la.

Assim foi feito. Deixei o **Catatau** de lado. Parti para a leitura dos outros textos de Leminski. Por outro lado, fui lendo tudo que encontrava sobre o **Catatau**. Precisava saber sobre ele antes de entrar nele. Busquei parcerias, entre elas, o próprio Leminski, que cinco anos depois de lançado o **Catatau**, vai dizer numa entrevista a Almir Feijó, já mencionada à página 99 desse trabalho:

O **Catatau** é um momento pós-rosiano. Pós-rosiano assumido e pós-joyceano. Quer dizer, essas duas filiações são transparentes no **Catatau**. (...) Acho que o **Catatau** perturbou, porque ele apareceu numa dimensão elevadíssima de ininteligibilidade. (...) levada a um grau que não tinha sido praticado anteriormente na prosa em português. Nem Rosa, nem Haroldo de Campos. Ao mesmo tempo, isso foi feito com método, (...) se não fosse feito com método poderiam dizer que era um amontoado qualquer de palavras. Porque há uma estrutura absolutamente precisa. O **Catatau** é um livro de uma exatidão absoluta. Ele é exato²⁰⁶.

Muitas opiniões circularam e circulam sobre o **Catatau**. A de Antonio Risério, intelectual e amigo de Leminski, escrita para a revista **José**, 1976, cujo título, **Um Catatau. Felizmente**, é considerada por muitos como a que melhor o decifra. Recolho alguns trechos:

²⁰⁶ PAULO Leminski..., p. 20.

Catatau é um livro divisor de águas, aparentado ao avesso com a criação de Guimarães Rosa pela detonação atômica da linguagem e pelas toneladas de erudição explosiva, (...) não fornece pistas nem mapas, entrega o leitor à selva de palavras (...) da mistura admirável de idiomas, (...) está aparentado também com as mais abissais renovações no terreno da lingüística que textos literários de Pound, de Joyce, de Becket, de Guimarães Rosa, de Hilda Hilst já trouxeram, (...) Não há o que contar. Tudo acontece no nível da linguagem, (...) Ler **Catatau** é para os - como dizer? - esforçados, diligentes, libertos de vícios de postura diante da literatura mastigada e que não faz mal ao leitor. É o livro do ano e é, em todas as acepções do termo, um *Catatau*: coisa volumosa, zoada ou falatória.²⁰⁷

Outra opinião importante é a de Boris Schnaiderman, quando diz: “Toda essa problemática da relação prosa/poesia passou a apresentar-se de modo completamente novo, depois de obras como as de Joyce e a prosa de Khlébnikov ou, em nosso meio, o **Catatau** de Paulo Leminski. Temos, modernamente, ora a fusão de prosa e poesia, a explosão dos seus limites, ora justamente o contrário, um sublinhamento da relação entre ambas, cada uma com a sua especificidade”²⁰⁸.

Em tempos mais atuais, 1999, José Miguel Wisnik, músico e professor de literatura brasileira na USP, faz no “Perhappiness 99”, uma conferência, “Catatau: Cartesius cannabis”. No “Caderno G” da **Gazeta do Povo** de 25 de agosto/1999, o jornalista Carlão Kaspchak traz a fala de Wisnik:

Catatau traz questões fundamentais e antecipa, de forma original, uma interpretação da realidade brasileira a partir do mote central do texto: a hipótese de Descartes (filósofo francês René Descartes), ter vindo ao Brasil com Mauricio de Nassau (militar holandês que ocupou o nordeste do século XVII). Esta intuição do Leminski tem conseqüências filosófico-literárias que o colocam entre os grandes intérpretes do Brasil, como Machado de Assis, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Guimarães Rosa. (...) Não me interessa o folclore. O que eu fiz foi uma análise do texto e me ficou uma impressão muito forte de que se trata de uma obra que coloca questões importantes e que, por isso, deve ser lida com atenção.

Uma outra opinião de peso é a encontrada na dissertação de mestrado de Romulo Valle Salvino. Nela ele diz:

Quando o nome de Leminski é lembrado, tanto dentro quanto fora dos meios acadêmicos, quase sempre é como poeta, num quase esquecimento de sua trajetória como prosador, embora destine-se ao **Catatau** grande parte dos elogios que lhe foram dispensados. (...) o **Catatau**, (...) espécie de *flash* monstruoso de seu tempo, paródia e caixa de ressonância da época e, por extensão, de si mesmo. (...) é antes de tudo uma obra de prosa, embora beire sempre a poesia,

²⁰⁷ **Ibid.**, p. 40-44.

²⁰⁸ **Ibid.**, p. 51.

(...) Lê-lo pode não ser apenas um primeiro passo para descobrir um exímio artesão de certa forma narrativa, um autêntico criador de mundos verbais, mas também um caminho para iluminar a obra do poeta. Livro quase místico em certos círculos (bastante restritos, na verdade), numa certa época, parece hoje meio esquecido. Foi, às vezes, mais falado do que lido...²⁰⁹

Quanto à marca que a leitura do **Catatau** deixa em mim, devo dizer que ela é bastante forte. Quando me propus a ela, minha “bagagem” leminskiana já estava razoavelmente pesada, o que me livrou do medo de enfrentá-lo. Essa leitura foi leve e curiosa. Me adaptei confortavelmente à estrutura do texto, penetrei o emaranhado das formas latinas, dos neologismos ou palavras-valises para usar o termo joyceano emprestado por sua vez de Lewis Carroll, estratégia também usada por Haroldo de Campos, em **Galáxias**; dos provérbios e ditos populares (que Leminski colecionava) transformados e recriados de maneira extremamente original, filosófica e ao mesmo tempo engraçada. Dialoguei com o monólogo produzido por “Renatus Cartesius”, experimentei a sensação de estar frente ao novo, ao totalmente novo. Acompanhei o fôlego de “Leminski- Cartesius”, no seu falar ininterrupto.

Por outro lado, é preciso dizer que o **Catatau** não é certamente um livro para ser lido num final de semana, não é uma leitura de lazer no sentido da distração habitual. Ele pode ser lido distraidamente, no sentido leminskiano, isto é, com concentração. Um conhecimento prévio das circunstâncias de sua criação, da história do seu autor, de leituras que preparem o leitor, pode auxiliar bastante. Simples ele não é, mas é passível de uma leitura desmistificada e prazerosa se encarado dentro da proposta de sua configuração, mais como uma idéia do que como um romance, embora o autor o tenha nomeado como um “romance-idéia”. E sobretudo se for levada em conta a apropriação por parte do autor da linguagem do dia-a-dia, daquela que se usa no exercício da vida cotidiana. Alguns exemplos desta linguagem tão discutida do **Catatau** merecem ser mostrados. Que fale Renatus Cartesius:

Penso mas não compensa, (...) meu pensamento amola palavras em polaco, imitando Articzewski, (...) Bestas geradas no mais aceso do fogo do dia... comer estes animais há de perturbar singularmente as coisas do pensar, (...) Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula, - é para não ver que estou vendo. (...)

²⁰⁹ SALVINO, *op. cit.*, p. 18-22.

Versar com as pessoas é dividir o todo que somos em partes, para efeitos de análise, para sermos compreendidos, mister lembrar Artisewski da desgraça da preguiça que se abateu sobre mim. (...) Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira. (...) Meu pensar apodrece entre caixas de açúcar e flores de ipê, (...) o real vem aí, o real está para chegar, eis o advento! (...) O real de cáries vem aí. Cultivo, sobretudo o latim. Sem latim, isso não dá certo, o gesto não tem rejeito. (...) Fala em latim ao teu próximo, assim como a ti mesmo se refere. (...) Nada é tão ambíguo, a ponto de não ter sentido ou à força de dizer sentenças: cada coisa no seu dividido lugar, dois por dois, unem-se. E dizer que pensei que tinha entendido outra coisa. Que é que estou pensando? A ambigüidade está entre quem fala e quem pensa em tudo, a divergência produz um silêncio. Só mais uma pergunta: quem não sabe o que está falando, só porque ninguém entendeu? Óbvio que nem tudo é ambíguo. Eu é que perdi os sentidos. Os cinco vêm diversos, num mesmo universo: nuliverso - contrasenso. Perdi os duplos sentidos, diem perdi, idem perit. Quem diz o que não falou, o que não disse - eu falei. O dito está falado. (...) Amor com amor se paga, que sai mais barato. Vão os anéis e fiquem os dedos, fuçando o nariz, cutucando a mesma tecla, unha na ferida. Deus só dá nozes para quem nogueira! A ralé em geral com sua proverbial aptitude de fazer provérbios, de dizer bobagens, de acreditar em deuses, de ver errado em linhas certas, de cair na dança sem saber latim - o povo, digo, esse sim. Duma nau em diante - terra cega, quem tem ouvidos afinados na oitiva, cale-se! A cavalo não se olha o dente do donatário, que dói! Em fechada nunca entrou boca. A janela bolança, a porta oscila e a sala manca. (...) Aceita esta receita como sua legítima resposta? Lembra-te que és macaco velho e em pó de mico hás de tornar! Aceita esta resposta como sua legítima prerrogativa represália? Lembra-te que és lesma e em meleca hás de tornar! Aceita esta afronta como sua legítima parcela? Lembra-te que és lapso e em segredo hás de tornar! Aceita esta oferta como sua legítima pretensão? Lembra-te que és uma lenda e em exemplo hás de ficar! Aceita esta lambuja e lembra-te das homenagens da gerúsia! Lembra-te que não passas de um momento e em manabumento deves ficar! Aceita um petisco, o triunsvirado? Lembra-te que és começo e enfim hás de ficar! Que és isso, e em nada disto hás de tornar!²¹⁰.

Estes fragmentos mostram a força da linguagem do **Catatau** e podem dar uma pequena idéia do que acontece no texto. A origem polonesa é constantemente evocada. O dito popular está durante todo o tempo na berlinda, no centro do discurso. Humor também não falta, nem elaborado trabalho de linguagem. A preguiça de Macunaíma é lembrada. As surpreendentes construções de palavras-valises²¹¹ se misturam aos provérbios e trazem as sensações de desvario de Cartesius à tona, representando o próprio movimento do descontrolo de seu pensamento frente ao universo com o qual ele se depara:

Guardar a vida dentro de uma música, sim, mas ouvidos envelhecem. Quero isso de só ser eu enfim ser alguma coisa diferente de ninguém, será vir *amplus*, *amplius*, *plus*, ver *amplicísimus*, *at in ore jucundísimus*, *et in cruore crudelísimus*! Vespersionha, o sumo ou a

²¹⁰ LEMINSKI, *Catatau*..., p. 14, 15, 17, 32, 34, 35, 40, 41, 44, 46, 166.

²¹¹ No ensaio sobre Lennon inserido no livro **Anseios crípticos 2**, Leminski faz menção a este fato: "Em 1975, publiquei o 'Catatau' monólogo cartesiano, que me tomou oito anos, onde o *portmanteau* desempenha papel principal". _____, **Anseios crípticos 2**..., p. 48.

essência desses animálculos que mordem entra no sangue, e ardem! Até o batismo, tudo bem. Deus quis assim, assado quem não crer. Compracomprende, que para baixo, todo santo ajuda aos pobres em bens com dons de júrios e perjúrios! Estou para ser. Depois eu conto. Remédio dói, ser isso dói: conta um, acrescenta outro, pode contar com o descante dos contos sem desconto!²¹²

O gosto de Leminski pelos provérbios, e o **Catatau** trás uma enorme coleção deles, remete, mais uma vez, à Hannah Arendt, numa outra leitura que ela faz de Benjamin agora evocando sua relação com Brecht, onde pensa a questão dos provérbios:

Com Brecht, ele podia praticar o que o próprio Brecht chamava de “pensamento cru” (das plumpe Denken): “A principal coisa é aprender a pensar cruamente. Pensamento cru, este é o pensamento dos grandes”, dizia Brecht, e Benjamin acrescentava à guisa de esclarecimento: “Há muitas pessoas que imaginam que um dialético é um amante de sutilezas... Os pensamentos crus, pelo contrário, deveriam fazer parte e parcela do pensamento dialético, pois não são senão a referência da teoria à prática... um pensamento deve ser cru para se converter em ação”. Bem, o que atraiu Benjamin ao pensar cru provavelmente não foi tanto uma referência à prática, mas antes à realidade, e para ele essa realidade se manifestava de modo mais direto nos provérbios e expressões idiomáticas da linguagem cotidiana. “Os provérbios são uma escola de pensamento cru”, escreve ele no mesmo contexto, e a arte de tomar literalmente a linguagem proverbial e idiomática permitiu a Benjamin - como a Kafka, em quem muitas vezes se podem discernir nitidamente como fonte de inspiração figuras de linguagem que fornecem a chave de muitos *enigmas* - escrever uma prosa com uma proximidade tão singularmente encantadora e encantada da realidade²¹³.

Parece que o trabalho do poeta com os provérbios no **Catatau**, pode ser pensado entre outras possibilidades, também à luz dessa idéia de “pensamento cru”, que me parece a união entre a capacidade de rastreamento do cotidiano e o resgate desse cotidiano relido e recriado lingüisticamente, isto é, sob uma forma cujo conteúdo se prolifera atingindo um nível espantoso de significação. Assim compreendendo, é possível apreender as menções aqui feitas ao **Catatau** de Leminski, como uma maneira de contornar-lhe a forma e o conteúdo.

Tanto para o **Catatau**, quanto para os outros textos de Leminski, teço comentários e interpreto-os à luz das minhas próprias leituras como também da leitura de outros, autores-leitores e autores-críticos, que sobre esses textos pensaram. Não se trata aqui de uma análise crítica dos mesmos, pois essa não é, como se sabe, a intenção

²¹² _____, **Catatau...**, p. 71.

deste trabalho. Isso posto, cabe traçar esse trajeto percorrido pelo texto em questão e pelos outros textos de Leminski, suas implicações espaciais, temporais e políticas, inseridos que estão numa época de ditadura militar e repressão.

Assim situada, não se pode perder de vista que essa obra se constrói sob o teto do AI-5, o Ato Institucional n.º 5, assinado em 13 de dezembro de 1968, junto ao Conselho de Segurança Nacional, no governo do general Artur da Costa e Silva. Passados quatro anos do golpe de 64, o governo militar se dá conta de que há ainda um conjunto de indivíduos formado por professores, funcionários públicos federais, estudantes, jornalistas, escritores, cineastas, editores, que cresce, se desenvolve e se movimenta com uma certa liberdade, que produz uma massa crítica organizada e atuante e conseqüentemente indesejada. Isso acontece dentro de um movimento internacional liderado pelos intelectuais e estudantes franceses, o importante movimento de “maio de 68”. O AI-5 marca a ativação de uma estratégia governamental em relação à cultura que se consolida, segundo Flora Süssekind em 1975, no governo Geisel, “um comportamento bem mais repressivo do que nos primeiros anos do governo militar. Uma política de *supressão*: expurgos de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões.”²¹⁴

Essa data, 1975, que coincide com a data do lançamento do *Catatau* é também o momento, segundo Süssekind, em que,

no que se refere ao livro, (...) as restrições se tornam mais perigosas. Como assinalam em artigo de 1979 Marcos Augusto Gonçalves e Heloísa Buarque de Hollanda, data justamente de 1975 um certo *boom* editorial no país. Conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional. Lucros editoriais maiores. (...) E ampliando-se o interesse pela literatura, amplia-se também a ação da censura. (...). A literatura brasileira pós-64 faz lembrar uma das anotações do diário de hospício de Torquato Neto. A data é 13 de outubro de 1970 e lia-se nele o seguinte fragmento: ‘eu: pronome pessoal e intransferível. viver: verbo transitório e transitivo, transável, conforme for, a prisão é um refúgio! é perigoso acostumar-se a ela. e o dr. osvaldo? Não exclui a responsabilidade de optar ou seja: ?’²¹⁵.

²¹³ ARENDT, *Homens em tempos...*, p. 146.

²¹⁴ SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 16. (Brasil: os anos de autoritarismo).

²¹⁵ *Ibid.*, p. 20, 42.

Como se sabe, o **Catatau** nasce de um conto que, digamos, não seguiu o caminho esperado por Leminski. Talvez daí a sua cisma com o gênero. Mesmo assim, ele o toma como ponto de partida para a escritura do que chamou “um romance-idéia”. Ao mesmo tempo em que isso acontece, Gilberto Gil e Caetano Veloso participam do III Festival da Música Popular Brasileira, na TV Record de São Paulo, em outubro de 1967. Segundo Celso Favaretto: “As músicas de Caetano e Gil, apesar do impacto, não foram as vencedoras do festival, ficando em quarto e terceiro lugar. (...). O festival foi o ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada tropicalismo. A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros”²¹⁶. A alusão nesse momento aos compositores baianos e ao festival de música popular, entram aqui para mostrar a circularidade e a simultaneidade dos fatos que, resgatados em suas individualidades, juntam-se, provocando um movimento de contemporaneidade entre eles. Passados os anos, é possível olhar retrospectivamente e ver que o **Catatau** nasce então sob o signo do tropicalismo e sob a estréia a nível nacional desses dois compositores que, quase dez anos mais tarde entram na biografia de Leminski, sendo que Caetano entra também na biografia da obra, ao tornar-se parceiro do poeta. Favaretto ainda lembra à página 32, que:

O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária. Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico. O tropicalismo efetuou a síntese de música e poesia, relação que vinha se fazendo desde o modernismo, embora raramente conseguida, pois a ênfase recaía ora sobre o texto ora sobre a melodia.

Durante aproximadamente oito anos (1967-1975), isto é, dos 23 aos 31 anos, Leminski deitou-se e levantou-se com as folhas do **Catatau** na mão. Virou até lenda. À meia voz, muitos se perguntavam se algum dia aquele texto “esquisito” que o poeta contava estar escrevendo seria realmente publicado. A opinião de Tarso de Melo sobre o lançamento de **Catatau**, ilustra essa circunstância: “E o *Catatau* veio à luz em dezembro de 1975, não como simples lançamento, mas como desencargo, ‘grande obra’ cumprida, peso tirado das costas, para em 1976 conseguirem ter uma vida mais estável,

²¹⁶ FAVARETTO, C. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979. p. 23.

na Cruz do Pilarzinho, o célebre bairro curitibano de onde Leminski enviou para o Brasil afora toda sua obra...”²¹⁷.

Esse título, **Catatau**, tem lá as suas histórias. Para falar dele, um pequeno salto cronológico, de 1967 para 1969. Há uma primeira idéia para nomear o livro: **Zagadka**, que significa enigma em russo-polonês. Mas há uma força maior que faz com que Leminski desista desse nome. Indo morar no Rio de Janeiro entre 1969/1970, para “tentar a vida” (enquanto Alice fica em Curitiba com Miguel), ele se instala num lugar que, parece, serviu de rito de passagem para muitos artistas na época, “O Solar da Fossa”, em Botafogo, um daqueles pardieiros com 84 apartamentos que abrigava pessoas muito diferentes, em sua maioria, artistas. Dizia o “folclore” do lugar que Caetano havia passado também por lá. Segundo Toninho Vaz, página 109: “Nestes dias de Solar da Fossa, um fato curioso se repetia. Sempre que Leminski surgia nos corredores, abraçado aos alfarrábios - antologias de guardanapos, rótulos de cerveja com anotações, folhas avulsas com textos originais - as pessoas sentadas nas varandas saudavam-no em voz alta: Lá vem o Leminski com aquele catatau embaixo do braço. A repetição do refrão faria o monge: ele passou a chamar o livro de **Catatau**”.

Um texto de Adélia Lopes, publicado em **O Estado do Paraná** de 06 de junho de 1999, com o título: “Um catatau de sonhos na mochila”, (um dia antes da data dos dez anos da morte de Leminski), recupera palavras do poeta mostrando o que significa o título **Catatau**:

Seu nome é o trevo semântico - jogando com a polivalência regional da língua: a) catatau (no sul) = calhamaço; b) catatau (na Bahia) = bicho feio; c) catatau (em Minas) = caipira, capiau. O feminino é cata à toa. Em outro desnível, Catatau diz “conforme o tao”, o Caminho, a pedra angular do pensamento chinês; em japonês o mesmo ideograma se lê dô, o dô de judô. Na área semítica, a homenagem vai para kitab = livro, da raiz katab, enquanto tau, a última letra do alfabeto hebraico, representa o T, a cruz. Já o verbo catar, que hoje significa procurar, queria dizer em português arcaico olhar, possibilitando diacronicamente a tradução de catatau para um idioma macarrônico luso-judeu.

Sobre essa fase, Leminski escreveria uma carta para Augusto de Campos: “O nome da Obra vai ser (quase certo), **Catatau**. Estou morando no Solar da Fossa onde Caetano morou. ‘Mandeï plantar/folhas de sonho no jardim do Solar...’. Caetano

²¹⁷ Cartas. LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., *op. cit.*, p. 262.

plantou, Leminski colhe. A minha hora vai chegar, está chegando”²¹⁸. Nesse momento, Leminski já é um super fã de Caetano, Gil, Gal, bastante famosos, mas só vai conhecê-los pessoalmente em 1974, aos 30 anos, um ano antes do lançamento do **Catatau**, quando inesperadamente recebe a visita de Caetano e Gal em sua casa das Mercês, que chegam até ele por intermédio dos irmãos Campos. Daí, amizades e parcerias importantes para o ego e a vida do poeta.

Voltando ao ano de 1967, início da escritura do **Catatau**, muitos acontecimentos* marcantes caminham juntos nesse momento da construção da vida intelectual do poeta. É a época em que o seu apartamento, no Edifício São Bernardo, transforma-se em reduto intelectual de Curitiba. É quando Leminski conhece o escritor Wilson Bueno, mais tarde o editor do jornal cultural **Nicolau**, onde ele publicará uma boa parte de seus poemas e ensaios e que também vai passar pelo “Solar da Fossa”, mais tarde. Conhece também a poeta Helena Kolody, sua vizinha no São Bernardo, por quem Leminski terá sempre uma grande consideração. O poeta funda em Curitiba, o grupo “Áporo”, nome dado em homenagem ao poema de Drummond, com os amigos Ivan da Costa e Lélío Sottomaior. A intenção era trabalhar com literatura, música e cinema.

A primeira notícia em Curitiba, sobre Leminski e o **Catatau**, sai no final de 1968, no jornal **O Estado do Paraná**. O jornalista Aramis Millarch escreve: “Perfil de um homem: Paulo Leminski”. Entre uma descrição física do poeta e outros comentários ele acrescenta: “...está escrevendo seu primeiro romance, de uma idéia originalmente aproveitada num trabalho para o concurso da Fundepar. Trata-se de uma ficção elaborada em linguagem de vanguarda onde o personagem central é o filósofo francês René Descartes...”²¹⁹. Assim começa a correr a história do **Catatau**, na época ainda sem nome, criando a expectativa anteriormente mencionada.

²¹⁸ VAZ, **op. cit.**, p. 110.

* Para dar conta desses acontecimentos na vida de Paulo Leminski, me utilizo aqui de informações sobre o período que envolve os oito anos da construção do **Catatau**, levantadas na biografia de Toninho Vaz, p. 89-129, e do texto de Tarso de Melo, na 2ª edição das Cartas, p. 259-268.

²¹⁹ VAZ, **op. cit.**, p. 104.

É nesse final da década de 60, início da de 70, conforme já se comentou, que o jornalismo e a publicidade* entram na vida de Leminski. O escritor e repórter policial, José Louzeiro é uma presença especial nesse momento da vida no Rio de Janeiro. É ele quem consegue trabalho para o poeta no **Jornal O Globo** e na **Revista Geográfica**. Outra ajuda fundamental vai ser o trabalho que o amigo vai conseguir para os curitibanos, Leminski, Ivan e Carlos João, no **Jornal do Escritor**, que segundo Vaz “era um tablóide especializado em resenhas e notícias sobre o mercado editorial. O jornal havia sido criado com objetivos políticos, para fortalecer a existência do Sindicato de Escritores”²²⁰. É também o momento do trabalho no **Pasquim** onde vai publicar o **Indiccionário**, conjunto de gírias usadas na época, trabalho que teve pouca repercussão. Sobre a tarefa jornalística e publicitária, ele fala:

O jornalismo (existe isso?), caiu em cima de mim como a vida que ele representa. Simbolista, sempre tive horror por qualquer forma de realismo ou naturalismo onde meu olho semiótico sempre viu apenas um discurso automatizado, artificialmente neutro, mero artifício para vender jornais a partir da idéia absurda de que acontecem coisas todos os dias. Nunca fui muito interessado por fatos. Nem por fotos. Mas o jornalismo (...) veio tomando conta da minha vida de escriba e escritor, quase que imperceptivelmente. Hoje estou viciado. Trotski fala em seu “Minha Vida” da emoção do cheiro de tinta de papel de jornal quando lhe chegava algum às mãos em seu exílio em Alma Ata. Era o cheiro da realidade, diz Trotski. Em meu perpétuo exílio curitibano, não vou tão longe. Mas é algo por aí. Tenho dois ofícios por onde me abasteco da realidade, o jornalismo e a publicidade. Quando passo muito tempo longe de um desses ofícios começo a perder o senso e o peso das coisas...²²¹

Na volta para Curitiba, final de 1970, a vida de professor no cursinho Bardhal se estrutura, o que garante à família, agora com duas crianças, pois Áurea nasce em março de 1971, uma vida financeira mais estável. A questão da sobrevivência está sempre presente e Alice divide com Leminski a responsabilidade. Poeta, haverá momentos dessa vida em que ela também trabalha, fora de casa, para equilibrar, e às vezes garantir, o orçamento familiar.

* É na “Lema Publicidade”, 1972, em companhia de Rogério Dias, Retamozo e Solda, figuras carimbadas da Curitiba dos anos 70 que tornam-se grandes amigos do poeta, que ele ensaia os primeiros passos na publicidade. Mais tarde, em 1975, passa pela agência “PAZ”, quando lança o **Catatau**. No início dos anos 80 trabalha como redator na agência “Múltipla”, onde os mesmo amigos o acompanham.

²²⁰ VAZ, *op. cit.*, p. 112.

²²¹ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, *op. cit.*, p. 23.

Simultaneamente à tarefa de professor, a música começa a acenar para o poeta, ainda que lentamente, como uma outra forma de expressão possível. Leminski havia ganhado de Louzeiro, seu amigo carioca, o primeiro violão de sua vida. Como exemplo de autodidatismo, começa a estudar violão. Junto com o irmão Pedro, seu parceiro em muitas músicas, mais o amigo Paulo Bahr, formam um trio e apresentam-se às vezes no “Bactuc”, um bar da moda, em Curitiba. Leminski não tem muito talento com o violão, mas suas letras de música repercutem bem. Mais um tempo e aparece o conjunto “A Chave”, que em 1971 é o grupo musical mais famoso de Curitiba. O vocalista Ivo Rodrigues torna-se um grande amigo de Leminski e juntos vão fazer uma bela parceria. Gravariam inúmeras músicas. Em 1977, o grupo grava seu primeiro e último compacto simples com duas músicas de Leminski. Depois disso se dissolve. Algum tempo mais tarde, o vocalista Ivo forma uma outra banda, “Blindagem”, que dali para frente gravaria praticamente todas as letras de Leminski. Essa banda ainda existe e, recentemente, 1999, reeditou o CD “BLINDAGEM”, lançado no início dos anos 80 com dez músicas, das quais oito são de autoria de Leminski. Entre elas essa, “Oração de um suicida”, composta em parceria com o irmão Pedro:

Vejo nos teus olhos
tão profundos
as durezas
que esse mundo
te deu pra carregar
vejo também
que sentes que tem
amor para dar
perdi-me na vida
achei-me no sonho
a vida que levo
não é a que quero
não quero mais nada
quando a terra se acabar
você vai chorar
não adianta mais
vendo esta terra não compensa
rezando na presença
de um gigante cogumelo
teu retrato é poeira
luminosa nebulosa
brilha tanto
e ninguém vê

era um mundo tão bonito
caprichado de milagres
Deus gostava de florir

Na capa do mesmo CD, em destaque, está escrito: “incluindo VERDURA”. Essa letra de Leminski gravada por Caetano em 1981, no LP “Outras Palavras”, faz enorme sucesso, o que lhe abre as portas para parcerias importantes como: Moraes Moreira, que se tornou padrinho de Estrela (junto com Retamozo), Arnaldo Antunes, Itamar Assumpção. Sim, porque depois de 1974, quando se conhecem pessoalmente, o poeta e Caetano Veloso se tornam amigos. Com Gil e os baianos em geral, Leminski se dá muito bem, mas Caetano é sempre especial para o poeta. Sobre ele escreve um ensaio que aparece editado entre outros, em **Anseios crípticos**, 1986:

Caetano é um signo. Cae é um si, (...) Como se sustenta o sentido, num ramo que o vento não balança, vento, ramo, e Caetano? Já teve quem me dissesse que Caetano é narcisista. Alguns acham que ele é tímido. Eu, por mim, acho que Caetano é muito influenciado por João Gilberto. Ser influenciado por certas pessoas é uma grandeza. (...) No fundo, no fundo, o que eu queria era fazer um ensaio, (...) um ensaio, por exemplo comparando Caetano e Chico. Caetano, o inventor. Chico, o mestre. (...) Para todo mundo que quer entrevistá-lo, Caetano manda dizer que está dormindo. Enquanto os jornalistas esperam, Caetano sonha. O único brasileiro vivo que passa 24 horas por dia sonhando. Com que sonha, só meu filho Miguel sabe. Mas não me conta.²²²

Caetano também lhe presta uma homenagem póstuma quando apresenta, em 1992, na sua primeira edição, o livro **Uma carta uma brasa através**:

Para mim, a leitura dessas cartas foi uma experiência que me levou do enternecimento à exasperação. As lembranças tão vivas dos nossos encontros em Curitiba realimentadas pelo registro que estes mereceram dele; a dificuldade de acompanhar sua angústia de pôr o **Catatau** na perspectiva de sua vida; a culpa por contribuir para que a música popular tivesse demasiado peso no seu universo de referências; o orgulho de ter visto na canção “Verdura” um luminoso exemplo de superação dos dilemas que ele se colocava a respeito de comunicação e rigor, superelite e supervárzea, poema e canção. (...) Leminski foi o poeta mais apaixonado e o escritor mais intenso de sua geração e as cartas que compõem este livro são um outro modo de nos aproximarmos do entendimento de sua trajetória...²²³

Esses momentos dos quais Caetano fala de encontros em Curitiba, aparecem com frequência nas cartas de Leminski a Bonvicino, pois essa correspondência que

²²² LEMINSKI, **Anseios crípticos...**, p. 95/96.

começa no ano de 1976, como já se sabe, acontece dois anos depois do primeiro encontro entre Caetano e Leminski. Assim, o desenrolar desta amizade e parceria percorre uma boa parte da correspondência. Numa das cartas, a expressão do orgulho que Leminski sentia em ser amigo de Caetano e Gil. O ego do poeta, nesses momentos, não deixa por menos:

Nos 3 dias de show, Gil dedicou para mim “Lagunedê” (soube depois q em Porto Alegre ele dedicava a mesma música para o Caetano q estava lá) com o seguinte comercial: para Paulo Leminski, grande poeta do Paraná, poeta realce, uma das inteligências mais faiscantes do país... Num dos shows, Caetano cantou a pedido meu “Cajá”, dizendo: “esta música é para um amigo meu, o grande Paulo Leminski”... Quer dizer: em matéria de ego, não posso querer mais... definitivamente, meus ídolos são meus fãs. (...) Minha passagem para a MPB está para se completar: operação mass-mídia.²²⁴

Seguindo a seqüência das cartas, sabe-se que esta acima citada, mesmo sem ser datada, é de 1979. Três anos antes, 1976, Leminski diz na carta 42: “...adquiri a prática (saudável, a meu ver) de submeter as coisas q. faço a maior n.º de pessoas possível, repertórios vários, feed-backs, respostas das bases. não produzir arbítrios de forma e cor, porq. eu gosto e o octávio paz aprecia... a prática da mensagem é uma coisa compartilhada”. Com isso percebe-se a oscilação dos movimentos do ego, que passa por altos e baixos, como para qualquer pessoa, mesmo que nele o ego fala bem alto.

Há muitos momentos interessantes nas cartas a Bonvicino onde Leminski troca idéias com ele sobre música. Na carta 34, de 28 de setembro 1978, irritado com o trabalho de Walter Franco no último LP lançado, ele diz “foi a mais desagradável surpresa artística dos últimos tempos”, e contrapõe à seqüência dos comentários sobre Franco, uma apologia a Caetano Veloso. Por meio dela pode-se ter um idéia do quanto admirava e respeitava o compositor baiano e o quanto a influência dele o marcou:

...eu estou aqui c/ o “muito” do Caetano ouvindo o dia inteiro só “terra” “sampa” e “cá já” são o maior show de beleza poesia/som q. vi por esses tempos uma coisa linda alegre inventiva (...) onde Caetano é denso é sério em seu amor por mãe irmã família e atinge níveis arquetípicos walter fica piegas (...) eu quero arte forte como os poemas do décio de agosto dos teus da música de caetano e de gil john lennon dylan (...) na maré da história que vem aí força para nós poetas...

²²³ VELOSO, Caetano. Apresentação. In: LEMINSKI, *Uma carta, uma brasa...*, p. 9.

²²⁴ Carta 55. *Ibid.*, p. 155, 156.

Com tudo isso acontecendo, a música popular, parte importante da obra desse poeta que vasculhou tantos espaços de palavra, ocupa boa parte de suas reflexões. Em 1986, aos 42 anos, ele vai dizer: “Moraes Moreira é no momento a minha porta para a música popular viável. Este mundo me interessa, ele me abastece muito, é uma coisa muito jovem, muito pop, muito rua, muito mais industrial e eu não perco o pé disso”²²⁵. O envolvimento de Leminski com a música popular, segue o mesmo movimento da relação que construiu com todas as outras áreas por onde andou, o que quer dizer, paixão, trabalho, dedicação, obsessão. Tanto que ele arriscou este pequeno e suave verso para dizer de seu sentimento e para mostrar a extrema sensibilidade com que experimentou a vida:

a pureza com que sonha
o compositor popular
um dia poder compor
uma canção de ninar²²⁶

Conversando com Almir Feijó, 1978, na entrevista algumas vezes já mencionada, ele teoriza sobre poesia e música, aproveitando a pergunta do jornalista sobre a possibilidade da poesia concreta ter influenciado outros códigos:

No caso brasileiro influenciou até a música popular. Influenciou desde Chico Buarque, que diz “pedro pedreiro”. Esse “pedro pedreiro” é o Chico Buarque concreto. O Caetano é um dos melhores poetas concretos do país. Um poeta que diz: “Eu quero ir, minha gente, eu não sou daqui. Eu não tenho nada, nada. Quero ver Irene rir. Quero ver Irene dar uma risada. Irene rir. Irene rir. Irene”. A sensibilidade de Caetano é uma sensibilidade naturalmente concreta. Quer dizer, afinada já na própria materialidade da linguagem. A grande mensagem da poesia concreta foi a materialidade da linguagem. Todo o resto é folclore. (...) Com isso se percebeu que a poesia, como dizia Pound, era mais aparentada com as artes plásticas e com a música do que com as outras formas de literatura. Ela está mais para o lado dos códigos ditos icônicos do que para o lado, por exemplo, da prosa narrativa. Então, na nossa geração houve, curiosamente, a consciência disso e também no terreno da prática, porque na nossa geração o centro da poesia se deslocou do livro pra música popular. Com a geração que produziu Caetano e Chico Buarque, viu-se deslocar o pólo da poesia, do suporte livro para o suporte disco. De repente os dois poetas da nova geração não estão editando livros. São músicos que fazem letras e estão gravando discos. (...) Com Caetano e Chico aconteceu uma coisa na música brasileira. Uma coisa muito grande, uma mudança de códigos. (...) E do outro lado é a

²²⁵ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, *op. cit.*, p. 22.

²²⁶ LEMINSKI, *Melhores poemas de...*, p. 70.

coisa do *cartun*, quer dizer, a área plástica, a área visual, (...) a poesia também está se manifestando sob a forma do *cartun*. (...) Para colocar a coisa em termos brutais, eu acho que a minha poesia é uma poesia que começa tomando consciência disso, desse fato, dessas duas viradas. (...) E assim a poesia volta às suas origens porque a poesia no início era canção. Tanto que a palavra soneto quer dizer em italiano, sonzinho. (...) me parece que o Drummond acaba uma coisa, não começa uma coisa em termos de poesia. (...) os escritores acham Drummond unanimemente o maior poeta brasileiro porque ele é o menos plástico e o menos musical. (...) pra mim ele representa o último grande momento dessa poesia literária. Depois de Drummond, da poesia concreta, do tropicalismo, a poesia agora invadiu outros espaços além dos espaços literários...²²⁷

Em um dos documentos que fazem parte do arquivo da Casa da Memória sobre Leminski, “Paulo Poeta Leminski”, 1986, há na página 22 um bem delineado perfil do poeta-músico:

Parceiro de Moraes Moreira, A cor do Som, Paulinho Boca de Cantor, Guilherme Vergueiro, Itamar Assumpção, autor de “Verdura”, gravada por Caetano Veloso (Outras Palavras, Polygram, 80), Paulo Leminski fez tudo ou só letra de vinte e cinco músicas, hoje presentes em mais de doze elepês. De Ney Matogrosso a Angela Maria, sem contar o elepê de Guilherme Arantes, “Pir-lim-pim-pim”, onde está a música de maior sucesso de Paulo, a que lhe deu mais dinheiro: “Xixi nas estrelas”.

Estes pensamentos teóricos a pouco mencionados e que vão sustentando uma prática poética, musical e narrativa, mostram que há sempre, em Paulo Leminski, uma busca de sentidos e de fundamentos para sua vida e seu trabalho, tal como venho tentando mostrar. E esse procedimento é exercício diário, continuado, vital e visceral. Numa afinidade que cada vez mais o aproxima de Décio Pignatari, ele explica sua relação com a palavra e outros códigos:

Há anos procuro transladar minha poesia para outros códigos além do verbal. Mas sem pressa nem desespero, Tenho uma consciência intersemiótica introjetada dentro do meu verbal. A palavra, a frase, a sintaxe, todas essas coisas do verbal, para mim, têm cor, sabor, peso, cheiro. Sou um poeta materialista, (...). Sou um poeta participante. Engajado. (...). O engajamento tem que começar pela consciência da linguagem, das linguagens. Não dá mais tempo para ser ingênuo. Puro. Inocente²²⁸.

A tarefa musical de Leminski entra nos anos 80 com força total. Em 1981, a gravação de “Verdura”, por Caetano Veloso. Ele sente que nesse momento música e

²²⁷ PAULO Leminski..., p. 26-28.

²²⁸ Cartas. LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., *op. cit.*, p. 209-210.

poesia estão nos limites uma da outra. Um estado de felicidade é garantido pelo nascimento da filha, Estrela, também em 81, o que, imagino, vem confortar em parte a dor que ele, Alice e Áurea sentem pela morte do filho e irmão Miguel, em 1979. Para esse momento triste da vida ele escreveu:

Essa minha secura
essa falta de sentimento
não tem ninguém que segure
vem de dentro

Vem da zona escura
donde vem o que sinto
sinto muito
sentir é muito lento²²⁹

Na antepenúltima carta enviada a Bonvicino, a de nº66, ele faz um retrato, um “apanhado” que manifesta o espírito com que entra na nova década:

...tem me acontecido coisas, maravilhosas, principalmente. coisas fundamentalmente maravilhosas (...) coisa linda é essa estrela, doce de leite e côco de amor. Outra coisa linda é outra coisa linda. músicas (again), fluindo. duas canzoni, este mês. não falemos dos contatos com a terra (sim, tenho levitado), com a publicidade, na múltipla, agora, trabalho de dupla com o solda, com um humor/cartunista/poeta, de modos que é uma loucura. já quanto ao ivo, tenho certeza que gravou um LP com a “blindagem”, uma banda de gatos brabos do terreno baldio daqui, que o acompanha fielmente, (...) gente guitareira, zoenta, punk, jóia de repertório, (...) 8 letras minhas com ivo, inclusive “que eu sou legal eu sei”, que a censura só liberou agora (“que loucura”, nossa, já gravada, tá retida em Brasília, por causa do verso “e traga os bandidos”). (...) quantas milhares de vezes já conversamos sobre as relações entre a poesia papel e a canção? Aí vão mais umas vezes, esse é o barato que estou curtindo agora. Estou vivendo a tangência entre poesia e música popular. E como a poesia é imensa, meu Deus do Céu.

Sobre essa íntima relação entre música e poesia na vida do poeta, ele diz numa entrevista concedida em 1988 a Paulo Mohylovski, anteriormente citada: “Minha poesia é rimada, tem uma regularidade métrica e busca valores musicais. Sou letrista de música e isso me ajuda muito. Às vezes, um poema que eu penso que é apenas um poema no papel, vem amigo meu, Itamar Assumpção, Guilherme Arantes ou Moraes Moreira, e bota música. É porque aquele poema já tinha uma alma musical”.

²²⁹ Parada Cardíaca. LEMINSKI, *Distraídos...*, p. 56.

Retornando ao início dos anos 70, pode-se ver Leminski carregando o **Catatau** embaixo do braço passando, simultaneamente à experiência musical, pela experiência da participação nas revistas culturais, meio encontrado pelos intelectuais para publicarem seus textos em meio à ditadura e à censura.

Sobre isso, ele escreve, nos anos 80, dois ensaios que dão a medida de como essas coisas aconteciam na época. Ambos se encontram no livro **Anseios crípticos**, 1986, anteriormente mencionado, cujo título reúne sua produção de ensaios escritos para jornais e revistas de Curitiba e do Brasil, entre os anos de 1976-1986, sobre os mais diversos temas, aos quais ele chama de “Ensaio Teóricos”, não sem razão. Nesses agora em questão, ele discute sobre as correntes literárias das décadas de 60/70, e da prática poética exercitada nesse mesmo tempo. Assim, comenta, dando os contornos da época:

Nos anos 70, esteve muito em voga um certo tipo de prática poética, poemas curtos, “flashes” instantâneos, registros-relâmpago de mini-experiências, estalos líricos, de breve duração e efeito imediato (...) Boa parte da assim chamada poesia “marginal” ou “alternativa”, foi assim. E assim foi distribuída, em mini-edições mimeografadas, panfletos, folhas soltas, em filas de ônibus ou de cinema, em estádios de futebol, (...) Uma poesia da cidade, afim ao grafitti de muros e paredes. (...) Historicamente, esse tipo de poetar foi a expressão legítima da brutal urbanização da sociedade brasileira, ocorrida durante os anos da ditadura, que privilegiou a cidade e deixou o campo entregue às latifundiárias moscas que Portugal nos legou. (...) É um poetar diretamente influenciado pela publicidade e pelos grandes meios de massa e sua linguagem sintética e despersonalizada, TV, poster, cartaz, letra de música, palavra na camiseta, o impacto da sociedade de consumo. (...) Literariamente, parece representar uma reação à “alta definição” das duas vertentes importantes da poesia dos anos 60: as vanguardas (concretismo, práxis, processo), e a poesia dita “engajada” ou “participante” (CPC, etc.). (...) ambas queriam mudar alguma coisa. Uma queria mudar a poesia. A outra queria, apenas, mudar o mundo. (...) A poesia dos anos 70, inconseqüente, irresponsável, despreziosa, recuperou a dimensão lúdica. Nesse sentido, ela encontrou seus antecedentes e antepassados na tradição brasileira, na poesia de Oswald de Andrade (...) Manuel Bandeira (...) do primeiro Murilo Mendes e no Drummond dos primórdios, poesia informe e informal, coloquial e piadística, crítica e autocrítica, (...) avessa a todo “mistério” e a toda “profundidade”: uma poesia contra a mistificação “literária”²³⁰.

O outro ensaio versa sobre o papel das revistas culturais e da efemeridade do sucesso:

²³⁰ _____, **Anseios crípticos...**, p. 41-42.

Pode ser um erro pensar que os poetas da década de 70 não chegaram a produzir “uma grande obra”. Um “corpus” comparável, por exemplo, ao drummondiano ou ao cabralino. Talvez não haja mais lugar, tempo nem ocasião para “a grande obra”, no fundo, uma idéia renascentista, nestes dias de “Tron”, “E.T.”, e “Guerra nas Estrelas”, videotextos, computadores de quinta geração, (...) O que se fizer em poesia terá que ser, necessariamente, fragmentário, descontínuo, subatômico, regido por leis provisórias, precárias, descartáveis. Dadá/Warhol: as obras-primas do futuro deverão durar quinze minutos. (...) A ilusão de ficar pode ser um preconceito vindo de outras eras. Daí a revista, o folheto, o cartão, em vez do livro. Quem sabe não haja mais tempo nem espaço para a glória: só para o sucesso, essa glória trocada em miúdos, (...) as revistas porém mais seguraram uma barra que criaram coisa nova. Nelas, a dissolução dos egos individuais em amorfas massas anônimas, arrebanhados ao sabor das amizades e contigüidades ocasionais. (...) Pode ser que na surdina das coisas em gestação, estejamos vivendo a soma dos tempos fortes e tempos fracos, para falar musicalmente, na sinfonia da História e da Cultura. Quem sabe outra e nova categoria esteja para nascer. Talvez, o sentido. Em todos os sentidos. Naturalmente.²³¹

A consciência da fugacidade dos textos publicados nas revistas literárias da época se transforma numa desconfortável sensação de anonimato. Leminski mostra isso muito bem no texto acima mencionado. Essa sensação vem se contrapor àquela experimentada por ele e anteriormente pensada, no que se refere à noção de obra, isto é, a de estar produzindo uma obra no sentido de algo que fica. Esse conflito é visível e deve ter atingido muitos dos contemporâneos do poeta.

Comentando sobre esse momento da história brasileira e de como os literatos se “encaixaram” nas circunstâncias, Régis Bonvicino diz, na introdução das cartas, à página 17:

A carta que inaugura a correspondência entre mim e Leminski acusa, em sua primeira linha, o recebimento, por parte dele, das revistas *Poesiaem greve* e *Qorpo Estranho*. Estas revistas, com todos os seus defeitos, tiveram, nos anos 70, o papel de agregar três gerações de poetas que estavam, por força do quadro político e cultural, exilados dos cadernos culturais dos dois grandes jornais daquele período: *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo* e, também, exilados das editoras. (...) Quando me refiro a “estas revistas”, falo não só das duas mencionadas mas de *Navilouca*, *Pólem*, *Código*, *Almanaque Biotônico*, etc., que integram o espírito da década de 70. Nestas pequenas (anti) revistas, publicaram poemas, traduções e ensaios gente como Edgar Braga (geração pós-modernista), Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e José Paulo Paes (protagonistas do concretismo), Sebastião Uchoa Leite (de algum modo ligado à poesia marginal), Wally Salomão, Torquato Neto, Duda Machado, vinculados ao tropicalismo, (o próprio Caetano Veloso colaborou nas revistas *Navilouca* e *Pólem*), e Paulo Leminski, de origem concretista. Ao lado desses nomes: Chacal, Carlos Ávila, Antonio Risério, Lenora de Barros e outros.

²³¹ *Ibid.*, p. 50-51.

A maioria desses nomes fizeram parte das relações pessoais de Paulo Leminski e caminham por entre as cartas com bastante frequência. Aqui alguns trechos onde aparecem outros nomes ainda não citados:

...Inventiva enviada para sebastião, guto, pedrinho, augusto de campos, décio, waly... e duda? e de duda? endereço? Como conseguir poemas de duda para inventiviver? (...) nessas coisas de post-literatura, anti-literatura, ou não literatura, me interessam produtos que embora não iluminados pela luz total ou rigor concreto, apresentam irregularidades, portadores de informação, penso principalmente nas coisa do torquato - últimos-dias-de-paupéria, waly/me segura que eu vou dar um troço, mautner/fragmentos de sabonete, (...) tenho em casa um armário sencta sanctorum, com material concreto e essas coisas/waly/mautner/torquato/dylan/lennon/ e o psideuma/joyce/pound/rabelais/vanguarda do início do século/ponge/oswald/etc

Passando por essa seqüência de acontecimentos paralelas à construção do texto do **Catatau**, há sobre ele ainda coisas para dizer. Uma delas é a de que, enquanto se processa a leitura, percebe-se no texto uma espécie de “anúncio” das coisas já vividas e também um “prenúncio” de algumas das coisas que mais tarde Leminski irá escrever ou mesmo viver e sentir. Para perceber isso é preciso ter uma intimidade significativa com a obra do poeta e com os espaços que ela vai delimitando e marcando nos caminhos de sua edificação.

Dizer que o texto é nesse sentido da antecipação, profético, seria cair num exagero. Mas é inegável a habilidade de Leminski em resgatar e recriar certas expressões, certas manhas da linguagem “catatauesca” na sua obra e encontrar-lhes um lugar de palavra e de sentido nessas novas circunstâncias. Assim, o **Catatau**, ao mesmo tempo em que transporta fatos da vida para o texto, recoloca, em outro tempo, fatos do texto na vida. Perceber isso foi uma surpresa. E por isso seleciono alguns dos fragmentos em que isso ocorre para partilhar essa experiência com aqueles que lerão este trabalho e que possivelmente, depois disso, se ainda não leram o **Catatau**, talvez se disponham a fazê-lo. Eis os exemplos, não esquecendo que quem “fala”, é Renatus Cartésius*:

* Todas as citações a seguir são da já referida edição de Catatau. _____, **Catatau...**, p. 35, 83, 94, 62, 62, 67, 63, 89, 109, 128, 72, 75, 78, 79, 82, 82, 85, 86, 111, 88, 91-92, 137, 152, 185. Os comentários que as acompanham são as hipóteses que teço sobre os fragmentos selecionados.

“O real cheio de cáries vem aí...”

“...entre dentes cariados, canção ou grito de dor...”

“Nem nasceu, já com cáries...”

(Sabe-se que mais tarde Leminski terá problemas graves com os dentes. Quando escreveu isso suponho que nem sonhava com tal possibilidade).

“Não somos os ossos de ovídio”?

(Aqui, **Metaformose**, (1994) além do trocadilho ovídio/ofício e metamorfose/metaformose).

“Menina, quem te deixou prenhe foi um poeta que passou por aqui buscando uma etimologia...”.

(Essa frase colocada no texto do **Catatau**, foi tirada de uma carta que Leminski escreveu para Alice, em agosto de 1969, quando morava no “Solar da Fossa”, Rio de Janeiro. Ela é citada por Toninho Vaz, à página 111 da sua biografia. Aí um exemplo de que experiências da vida já vivida também se misturam ao texto).

“...um rigor sem vestígio...”

“...este mundo conduz tudo rigorosamente...”.

(O rigor já como idéia)

“É por isso que se diz: a casa cai quando o pai bebe”.

“...aguenta alcool (...) o homem seco está parado, o ébrio dançando. Quem dança a pitagórica música das estrelas?”

“A ruína é um boteco”.

“Beber não é ruim, ruim é o cauim que nos servem por aqui, (...) Beber não é lá essas coisas, uma delas apenas: só que não se move uma palha a seco, um grão de areia”...

(Nesse trecho dois componentes básicos da vida do poeta, a bebida e Pitágoras. Quando escreveu isso já bebia e já fazia parte do “Clube Literário Dario Vellozo” (1962)).

“...continue abstrato, senão te concretizam sem dor nem dó...”

(A referência à influência concretista).

“Medo de morrer, eu não tenho onde cair morto”.

(A ilustração da precariedade material na vida real).

“Avanço, ao som dos meus tambores cardíacos! (...) quem viveu bastante conhece seu lugar. Uma denúncia deu plausibilidade à minha existência: quero ser temido, não quero ser paparicado de comprido como quem foi compreendido, me esbanjo em porradas, quando entendem viro bicho e, bicho, ninguém me arranca palavra”.

(O desejo da ininteligibilidade no **Catatau**)

“O mundo em ordem? A vida em lapsos se manifesta”.

(A aparente desordem do texto manifesta a ordem real da vida, a própria desordem.).

“Morre o ser, fica o signo”.

(Quando seu filho Miguel morre anos mais tarde, 1979, ele reedita essa “máxima”: “É em signos que se fica, o resto é moldura”, carta 52)

“O mundo esquece de nós quando dele nos esquecemos. Obedeço a distração”.

“Quem estiver distraído, um passo no destruído, (...) Esqueci que estava no mundo, o mundo estava aqui, se distraiu: não tenho dúvidas (...) Quando me vi nu, distraído e sonhando...”

(Daí talvez o livro de poemas, **Distraídos Venceremos** (1987)).

“Agora é que são elas, distraio-me fazendo.”

“Vê se não erra. Agora é que são elas. Vê senão erra.”.

(O romance **Agora é que são elas**)

“Cínico, quero a fama entre os homens”.

(O ego leminskiano em funcionamento)

“Sou a ordem interna, a circulação dos humores (...) Eu sou o processo. (...) Volto às origens da ordem. Peço proteção a um poder geométrico. Disponho de pouco. Perdão, (...) Desconhece-te a ti mesmo, estranhai-vos: não conheço essa passagem!”

(Os aforismos bíblicos que percorrem todo o texto).

“Ao menor sinal de contágio, pede contingência ao adágio”.

“Citou-se o arcaico provérbio”.

(Referência ao exercício dos trocadilhos no **Catatau**).

“Minha dor bemol, aí, se susteniza”.

(Talvez aí, a origem desse poema).

Acordei bemol.

Tudo estava sustenido

Sol fazia

Só não fazia sentido²³²

É preciso ainda lembrar que há, entre as duas edições do **Catatau**, diferenças importantes. A segunda edição vem a público quinze anos após a primeira, em 1989, intervalo significativo e que coincide com o ano da morte de Leminski. Segundo Tarso de Melo, Leminski “preparou uma nova edição do *Catatau*, com textos seus e com a recepção crítica do livro, que seria lançada em comemoração aos seus 45 anos. Mas Paulo Leminski não chegou a completar essa idade, tendo morrido no dia 7 de junho de 1989, em Curitiba, onde hoje está enterrado, no túmulo de sua família no cemitério da Água Verde”²³³.

A inclusão de textos do poeta aos quais Tarso de Melo se refere, diz respeito aos textos “Descordenadas Cartesianas”, e “Quinze pontos nos iis”. O primeiro traz

²³² _____, **Melhores poemas de...**, p. 69.

²³³ Cartas. _____; BONVICINO, R., **op. cit.**, p. 267.

explicações do autor sobre a origem da idéia para o livro, outras relativas ao nome **Catatau** e também sobre Occam, “personagem” do **Catatau**, de quem ele diz:

No **Catatau**, suspeito ter criado o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira. Occam é um monstro que habita as profundezas do Loch Ness do texto, um princípio de incerteza e erro, o “Malin génie”, da célebre teoria de René Descartes. A entidade Occam (Ogum, Oxum, Egum, Ogan) não existe no “real”, é um ser puramente lógico-semiótico, monstro do zoo de Maurício interiorizado no fluxo do texto, (...) Occam é o próprio espírito do texto. É um orixá azteca-iorubá encarnando num texto seicentista²³⁴.

No outro texto, Leminski “orienta” o leitor no seu procedimento de leitura com o **Catatau**. Com uma aparência didática, as 15 “regras” são postas e são certamente bem esclarecedoras. Isso contraria totalmente a idéia que regeu o lançamento do livro, na sua primeira edição, quando Leminski disse que não daria nenhum mapa para desvendar o **Catatau** da mesma forma que não quis, de acordo com Vaz, “que tivesse orelha nem prefácio assinado por algum ‘notável’, uma vez que não se pretendia que a obra viesse decifrada ou recomendada. O livro era para ser um enigma e assim seria até o final”²³⁵.

Assim, o **Catatau** se apresenta como síntese e explosão de um sujeito e do conjunto de sua obra. Construído, parece, peça por peça ao longo de oito anos, esse texto primeiro, adâmico, assimila a incontida necessidade interior do poeta de traduzir-se e de traduzir o mundo pela palavra. Mais que isso ainda, ao produzir esse texto com fisionomia artesanal cuja efervescência é visível e paupável, arrisco a dizer que ele se liberta para a produção do resto de sua obra. Despeja nele toda a sua “confusão mental”, materializando-a na construção de um personagem, Renato Cartesius. Esse, por sua vez, ao mesmo tempo em que se defronta e se debate com a estranheza de um lugar que acaba refletindo a sua própria estranheza, emite um discurso que resgata da aparência simplória da linguagem cotidiana, sentidos que se soltam de palavras que, recriadas e encaixadas em ditos populares transformados preservam a sutileza, a sabedoria e a graça dessa linguagem de origem. A escritura, compulsiva e simultaneamente elaborada,

²³⁴ LEMINSKI, **Catatau**..., p. 208.

²³⁵ VAZ, **op. cit.**, p. 171.

funciona como catarse talvez, de uma mente de artista, cujo ritmo, diferenciado do de outras pessoas, tem pressa de produzir o que sente que está por vir.

Fechado assim o ciclo dos oito anos da prosa poética do **Catatau** e de tudo que nesse tempo aconteceu, já se pode ir adiante. Essa produção pós-**Catatau** segue rumos diversos: traduções, ensaios, biografias, todos atrelados a um fio central que os reúne em torno do corpo de poemas escritos por Paulo Leminski. Esse fio distribuidor de energia criativa existe desde há muito tempo. Já existia antes do **Catatau**, atravessa-o no tempo de sua criação, e segue adiante, até o fim da vida do poeta. É o cordão umbilical de toda a produção leminskiana, só que jamais se desprende do corpo onde se enredam as outras atividades. E, se a marcha do **Catatau** acompanha a entrada de Alice na vida do poeta, se está presente no momento do nascimento dos dois primeiros filhos, se está ao lado dos passos e dos compassos da música nessa vida, se acompanha de perto os anos da ditadura, se vê nascer o movimento tropicalista, a poesia, por sua vez, percorre todas as direções tomadas pela vida e pela criação do poeta. Nela nenhuma brecha foi aberta para dar entrada às outras empreitadas. Tudo que criou em termos de prosa e as traduções que fez, estão lado a lado com a poesia. Essa a razão, acredito, pela qual o Leminski poeta é mais conhecido do que o Leminski prosador, tradutor, ensaísta e biógrafo. Parece natural que assim seja, pois para ele a poesia se coloca em lugar privilegiado, tal qual o poema reflete:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia
vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia²³⁶

Por isso mesmo, tento mostrar a parte em prosa da obra de Leminski, que é muito pouco tocada por leitores, muitas vezes até por desconhecimento. Não só o **Catatau**, que embora conhecido, é muito “falado”, pouco lido e quase nada compreendido como se sabe, mas mostrar também os outros escritos, privilegiá-los até mais do que o próprio poeta o fez, porque ter tido acesso a eles me trouxe enorme

²³⁶ LEMINSKI, *Melhores poemas de...*, p. 49.

aprendizado e profundo prazer. Falo por exemplo, de **Anseios crípticos**, de **Ensaio e anseios crípticos**, de **Anseios crípticos 2**, dos textos utilizados da revista **Leite quente**, das cartas escritas a Régis Bonvicino, dos inúmeros artigos de jornais e revistas de onde surge a palavra do poeta sobre seu fazer poético, suas teorias sobre a vida e sobre a arte, enfim, de todo o material que circula e se cruza neste trabalho criando uma forte interlocução entre o texto do poeta, o texto de outros autores citados e o meu próprio texto. É preciso então encontrar um equilíbrio no olhar que dirijo à poesia e a prosa, e hoje já posso fazê-lo, pois percorri esses dois caminhos de maneira bastante minuciosa. Penso também no leitor deste texto que produzo, na possibilidade de indicar-lhe diferentes caminhos de leitura dos textos leminskianos, além da poesia.

E por falar em poesia, o poema há pouco citado, exemplo da importância dela na vida de Leminski, é mencionado no livro de Flora Süssekind, **Literatura e vida literária**, à página 67, para ilustrar o que ela vai chamar de “A literatura do eu”. Contornando a prosa e a poesia dos anos 70, ou seja, aquela que criou-se sob um regime de repressão, sob o qual Leminski e tantos outros autores produziram, ela pensa e diz:

Onde se lê poesia, leia-se vida - Se a prosa literária pós-64 evitou cuidadosamente maiores intimidades com abismos, já a poesia do período chega a se definir como “na corda bamba”. Vejamos pelo poema de Antônio Carlos de Brito (Cacaso)...

Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo
E viva nós!

Entre arte e vida: aí se equilibra a poesia brasileira dos últimos anos. Equilíbrio às vezes precário, (...) São as vivências cotidianas do poeta, os fatos mais corriqueiros que constituirão a matéria da poesia. “Dá um flagra no ego/dispara”, lê-se no poema “take” de Ledusha, uma espécie de “receita” do fazer poético do período. De que são exemplares observações como esta, contida num poema das *Polonaises* de Paulo Leminski:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia
vai vir o dia
quando tudo que eu diga seja poesia

Este *eu*, no entanto, em que parece se centrar a produção poética dos anos 70, não é idêntico àquele dos depoimentos, biografias e memórias. Aliás, sequer presta reverência à memória, (...) Poesia é, então, uma mistura de acaso cotidiano (...) e registro imediato...²³⁷.

Leminski realiza muito bem essa tarefa poética dos anos 70. O cotidiano é fonte para seu trabalho e isso é facilmente comprovado por palavras: “Não existe nenhuma experiência - das mais íntimas, eróticas, emocionais - que eu não tenha transformado em poemas e tornada pública pela literatura”²³⁸.

E por versos:

Só mesmo um velho
para descobrir,
detrás de uma pedra,
toda a primavera.

Amor, então,
também, acaba?
Não, que eu saiba.
O que sei
É que se transforma
Numa matéria-prima
Que a vida se encarrega
De transformar em raiva.
Ou em rima.

corpo entortado
contra o frio
saco às costas - vazio
está roubando o vento?

Achar
a porta que esqueceram de fechar.
O beco com saída
A porta sem chave.
A vida

Esses poemas, estão todos incluídos em **Quarenta cliks em Curitiba**, que é o primeiro dos nove livros de poemas publicados de Paulo Leminski, dos quais quatro são póstumos. **Quarenta cliks** surge um ano depois da publicação do **Catatau**, 1976. A

²³⁷ SÜSSEKIND, op. cit., p. 67-68.

²³⁸ VAZ, op. cit., p. 360.

edição que possuo é a 2ª edição, póstuma, publicada em 1990 pela Secretaria de Estado da Cultura, quando foram editados três mil exemplares. Esta é uma das quatro obras de Leminski editadas por um órgão oficial. As outras três são editadas em parceria ou isoladamente pela Fundação Cultural de Curitiba: o conto **Descartes com lentes**, (Coleção Buquinista), 1993; **Winterverno**, com desenhos do arquiteto João Virmond, primeira edição, póstuma, 1994, é editada pela Fundação Cultural de Curitiba. A segunda edição sai pela Iluminuras, em 2001; a edição póstuma do livro de poemas **O ex-estranho**, 1996, numa co-parceria com a Iluminuras e ainda a segunda edição do romance **Agora é que são elas**, 1999, sendo que a primeira 1984, foi editada pela Brasiliense.

Demorou quinze anos, contando do lançamento da primeira obra do poeta, **Catatau**, (1975) para que o poeta tivesse algum de seus livros impressos por um órgão oficial. Sabe-se que, após a sua morte, o Governo do Paraná e a Prefeitura Municipal de Curitiba se apropriam de sua imagem nomeando espaços públicos, culturais e educacionais²³⁹ com seu nome, quando em vida, nada lhe foi facilitado por esses mesmos órgãos que, na realidade, sempre o ignoraram.

Quanto à primeira edição de 40 clics, algumas peculiaridades. O título acontece em razão da fusão foto/texto. Jack Pires, fotógrafo, se reúne a Paulo Leminski, poeta. Pires, paulista, conhecido fotógrafo do cotidiano, bem ao gosto da época. Leminski, conhecido poeta do cotidiano, bem ao gosto da época. O poeta já conhecia o trabalho do fotógrafo e tinha, como todo poeta, poemas na gaveta. O trabalho exigiu de ambos a disponibilidade de suas sensibilidades para o encaixe do poema na foto e vice-versa, da foto no poema. O resultado é muito bom. É uma obra editada em folhas avulsas, 40 folhas guardadas dentro de um encarte com forma de envelope, diferente do formato de um livro, característica quem sabe, de um momento em que o padrão das coisas se altera e muito da poesia que se faz é publicada em folhetos, em folhas avulsas, distribuídas e vendidas nas ruas, cafés e teatros, mais ou menos como se vê hoje, ano 2003. A foto ocupa boa parte do espaço de cada folha, o texto, em formato pequeno, acompanha a

²³⁹ Há em Curitiba, uma escola pública com o nome do poeta, um espaço cultural, a Pedreira Paulo Leminski, uma estátua no Parque das Ciências.

foto. A editora, “Etecetera”, de Luiz Henrique Garcez de Oliveira Mello, conhecido na cidade de Curitiba como o “gordo” Mello, recém criada, vem de encontro ao padrão das edições realizadas nos anos pesados da ditadura. Flora Süssekind explica muito bem o que isso significa:

Marginalizados, pois, previamente pela dificuldade de acesso às grandes editoras ou insatisfeitos com o tipo de público e de livros por elas visados, passa-se então, a caminhar conscientemente “à margem” do mercado tradicional. (...) *A edição independente* – Uma idêntica trajetória em direção ao cotidiano e à própria subjetividade marcada por uma opção editorial também semelhante: a impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora das grandes editoras e livrarias, o controle de todo o processo de produção do livro pelo autor, a venda realizada pessoalmente em livrarias pequenas, bares, teatros e cinemas²⁴⁰.

Assim aconteceu com o **Catatau**, edição artesanal revisada e “corrigida” pelo autor*. De uma certa maneira também assim acontece com **Quarenta clics**. Uma primeira edição pequena, 300 exemplares, cuja montagem foi extremamente artesanal. Vale lembrar que a publicação de **Quarenta clics** coincide com a data do início da correspondência entre Leminski e Bonvicino. Assim é que, na carta nº3, de 22 de dezembro de 1976, o poeta anuncia para o amigo: “aqui 40 Clics sai amanhã”.

O que torna-se interessante nessa década de 70, é a relação que se instala entre os autores-poetas, suas obras e seu público. Parece que, apesar de tudo, é um momento em que a poesia encontra um espaço e uma ressonância. Segundo Heloísa Buarque, citada por Süssekind:

Mais do que valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição de literatura.(...) Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face alternativa evidente. A participação do autor nas diversas etapas da distribuição de seus livros determina um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda de produtos. Começa, portanto, a poesia a entrar em cena estabelecendo um novo circuito para a literatura e criando um novo público leitor de poesia.²⁴¹

²⁴⁰ SÜSSEKIND, op. cit., p. 70-71.

* A revisão do texto do **Catatau**, antes da impressão definitiva, foi feita por Leminski e Alice, pois essa seria uma tarefa impossível para qualquer outra pessoa, diante do tipo de texto que é o **Catatau**.

²⁴¹ SÜSSEKIND, op. cit., p. 72.

Com essa visão, fica mais claro o movimento empreendido por Paulo Leminski na construção de sua obra. Essa palavra, construção, que venho utilizando desde o começo desse trabalho, encontra nesse momento a sua identificação com o processo desenvolvido na década de 70, pelos autores-poetas, não só no seu fazer poético mas também na sua participação no processo construtivo e de divulgação da sua obra. Fica bem mais fácil entender o porquê da decisão por uma edição de autor, é bem mais visível a imagem do poeta na livraria Ghignone lançando o seu **Catatau** num contato aberto com as pessoas e já não é tão surpreendente que a década de 70 tenha, apesar da repressão, criado um espaço para a poesia ao ponto de formar um público afeito a ela. Nem a foto do poeta nu, utilizada para o lançamento de seu livro mostra-se tão desproposita como anteriormente, se pensarmos, junto com Süsskind que havendo um “outro sistema de edição, outro público e uma poesia em que se imprimem simultaneamente o rosto do autor e o perfil cúmplice daquele que folheia o seu livro num bar ou numa entrada de teatro, que detém referências afetivo-culturais próximas às suas, (...) *um leitor cúmplice* – O rosto do autor se desenha em toda parte...”²⁴². É verdade que Leminski põe o corpo à mostra, mas esta é uma atitude levada à extremos.

Nesse momento, comentando as atitudes e as circunstâncias que contornam a figura do autor e da edição na década de 70, parece que voltamos ao século XVII, XVIII, XIX, discutidas aqui nesse trabalho, no Capítulo 1, quando as mesmas questões foram pensadas e em muito se assemelham. Essa é apenas a constatação sempre recorrente de que, na realidade nada é totalmente novo, novas são as formas, novas são as razões, talvez, mas as peças do quebra-cabeça, na superfície, são sempre as mesmas.

O grande cuidado que o poeta Paulo Leminski tem no percurso de sua vida de autor, é o da preservação do seu fazer poético. Desse ofício não abriu mão nunca, por nada nem por ninguém. Na carta 56, enviada a Bonvicino ele diz: “....eu me entrego muito fácil ao 1º impulso, exatamente porque EU VIVO PARA FAZER POESIA, meu trabalho é secundário, não quero ficar rico nem consumir, montei minha vida para me sobrar todo o tempo do mundo para ficar olhando o sol se por e pensar o q bem entender...”.

²⁴² *Ibid.*, p. 72-73.

Uma outra marca que atinge em cheio a geração do final dos anos 60 e praticamente toda a década de 70, é a do movimento americano “beatnik”. Surge nos anos 50/60, principalmente como movimento poético, e a partir daí, assume uma dimensão política e comportamental que encontra eco na Europa, mas sobretudo nas Américas. Segundo Gonçalo Júnior:

Não mais que três semanas foram suficientes para que o escritor americano Jack Kerouac (1922-1969) escrevesse sua obra mais famosa, “On the road”, (Pé na estrada), lançada em 1975. (...) Kerouac morreu de hemorragia aos 47 anos, consumido pelo álcool. Era o final dos anos 60, um momento intenso na vida americana quando o movimento hippie, a luta pelos direitos civis e contra a guerra do Vietnã atingem seu climax. (...) viveu o suficiente para ver suas idéias – e de sua turma de escritores incendiarem seu país. Kerouac era o expoente da chamada Geração Beat, ou “Geração Perdida”, movimento literário que surgiu nos EUA no começo da década de 50 e que teve como marco inicial a publicação do livro “Uivo”, de Allen Ginsberg, em 1955. (...) Hoje, quase meio século depois, (...) há agora uma unanimidade no sentido de admitir que os beats não só foram importantes na literatura como no comportamento. Ginsberg, Kerouac, William S. Burroughs, Carl Solomon, Gregory Corso e outros, influenciaram a política e o comportamento dos americanos – que nos anos 60 seria conhecido como contracultura²⁴³.

Fácil notar a influência da “geração beat” no Brasil, na literatura, no comportamento dos jovens e nos movimentos de contracultura da geração de poetas dos anos 70, em Paulo Leminski, embora ele tenha dito numa entrevista em 1988: “Não sinto nenhum parentesco com qualquer tipo de arte que favoreça o caos e a desordem. Tenho uma repugnância natural, visceral, a coisas como o surrealismo ou o movimento beat...”²⁴⁴. Estranhas palavras vindas de Leminski. Mas ele disse outras antes dessas, que parecem mais estranhas ainda, como a expressão que usa no final dos anos 60 quando, escrevendo alguns poemas para um novo amigo, Olavo, um hippie que acabava de chegar dos EUA, ele faz a seguinte dedicatória: “do beatnik para o hippie”²⁴⁵. Contradições fazem parte da vida de todos, como se sabe.

²⁴³ GONÇALO JÚNIOR. Bem mais que uma batida. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 17 ago. 2001, Cultura, p. 6.

²⁴⁴ MOHYLOVSKI, P. Não sou poeta de fim de semana. **Folha de S. Paulo**, 07 jun. 1992, Caderno Letras, p. 6.

²⁴⁵ VAZ, **op. cit.**, p. 96.

Um outro aspecto que mostra a afinidade do poeta com a geração “beat”, é aquele que o vincula a Walt Whitman (1819-1892), o maior poeta americano do século XIX. Para compreender o que Whitman tem a ver com os “beats”, recupero algumas palavras da italiana Fernanda Pivano²⁴⁶, numa entrevista concedida à revista **Cult**, n.º 56, de março de 2002. Perguntada sobre a origem do seu interesse pelos poetas da “beat generation”, ela responde: “...interessava-me essencialmente o fato deles representarem a resistência ao neofascismo, mas também representavam um novo modo de fazer poesia, como era, por exemplo, o verso livre (à Walt Whitman), de Allen Guinsberg. A poesia do grupo *beat* se adaptava muito bem à minha idéia de narrativa baseada na vida...”

Em seus **Ensaios críticos 2**, entre os muitos ensaios lá escritos, encontra-se um, à página 63, cujo título, **folhas de relva forever** (a revelação permanente)* remete à obra de Whitman, **Folhas de relva**, reunião de seus poemas. Lá Leminski diz:

...se Maiakovski é o poeta da Revolução Russa, não é exagero dizer que Walt Whitman (1819-1892) é o poeta da Revolução Americana, ocorrida uma geração (1776) antes do seu nascimento. (...) Whitman libertou o verso dos duros deveres da métrica, (...)Walt Whitman coloca em andamento toda uma linguagem vitalista norte-americana do escritor não como “scholar” ou mandarim, mas como homem de ação, da estrada, da aventura e do mundo (Jack London, Hemingway, John Reed, Kerouac, Norman Mailer, André Malraux, o mais norte-americano escritor da mais antiga norte-americana das literaturas. (...) Whitman, o primeiro “beatnik”, vive da longa vida que só uma grande poesia (ou uma grande revolução) irradia.

É nesse contexto da década de 70 que a palavra “marginal” circula qualificando sujeitos e comportamentos. Paulo Leminski entra no rol dos “poetas marginais”. Entendo que semanticamente a palavra propõe dois caminhos paralelos, não divergentes: Um que enquadra os artistas que se filiam a movimentos literários e musicais de vanguarda, como o concretismo, o tropicalismo. O outro, que envolve as produções e edições à margem do mercado como já se analisou. Houve momentos em

²⁴⁶ “Na Itália, o nome da escritora Fernanda Pivano é sinônimo de literatura norte-americana. Mais especificamente, da cultura libertária que começou a se formar no entre-guerras e que atingiu o seu auge com a Beat Generation. Pivano é a tradutora de uma plêiade que vai de Hemingway e Fitzgerald a Ginsberg [sua tradução de *O uivo* é considerada a melhor versão do poema em outras línguas] e Bob Dylan [que ela considera um poeta à altura dos melhores *beatniks*]”. MUNCINI, M. A.; VILLANI, A. As memórias de Fernanda Pivano, tradutora italiana da Geração *Beat*. **Cult**, p. 5-11, p. 5, 8, mar. 2002.

que a palavra marginal aproximou-se da palavra maldito, e Leminski também foi assim qualificado. Sem complicar as coisas, o próprio poeta explica:

Marginal é quem escreve à margem
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.

Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha²⁴⁷.

Outra forma de comentar a questão, aparece quando, na entrevista dada à Denise Guimarães para o jornal **Nicolau**, 1989, ele fala a respeito da 2ª edição do **Catatau**: “O que está acontecendo de importante este ano, a nível de texto, é a reedição do **Catatau**, editado marginalmente em 1975. Agora vai sair uma edição comercial. Então, o ilegível virou mercadoria”.

Segundo Rodrigo Garcia Lopes, poeta e leminskiano convicto, “não se deve rotular a poesia de Leminski de ‘alternativa’, ‘anos 70’, ou ‘marginal’. Leminski estava ‘à margem da margem’, elaborando, silenciosamente sua obra no *bunker* da Cruz do Pilarzinho, sem cortar seu diálogo com o mundo. Além disso, conseguiu o mais difícil em matéria de poesia: *dicção*, que é a maneira pessoal e intransferível de um poeta poetar”²⁴⁸. Com ele concorda Romulo Salvino:

O próprio autor do *Catatau* já foi muitas vezes arrolado como participante do grupo marginal, mas certamente não é correta essa inclusão; com sua trajetória extremamente pessoal, ele deve ser visto mais como uma espécie de índice de todos os trajetos e indefinições do período: surgiu num veículo de matriz concretista (*Invenção*), praticou uma poesia de evidente índole visual, flertou com a Marginália, contribuiu com revistas de várias tendências, assumiu um papel ativo na música popular com nomes como Caetano Veloso e Moraes Moreira.²⁴⁹

* Este mesmo ensaio sai como prefácio no livro de Whitman lançado pela Brasiliense em 1983, intitulado **Folhas das folhas de relva**.

²⁴⁷ LEMINSKI, **Distraídos...**, p. 70.

²⁴⁸ LOPES, R. G. Uma poesia entre o lema, o mim e o apocalipse. **Nicolau**, s/ data, p. 10.

²⁴⁹ SALVINO, **op. cit.**, p. 20-21.

Desse modo, enquanto se discute nomeações e denominações, o poeta vai escrevendo. No final de 1977, está preparando o seu terceiro livro. O fato é comentado na carta 14, enviada a Bonvicino: “‘Não Fosse Isso e Era Menos’, seleta coletânea de 90 poemas está sendo composto, deve sair antes do natal, como parte dos festejos comemorativos do 2º aniversário do lançamento do Catatau só poemas para amigos, a patota, a ecologia, coisinhas para um deleite mais geral. Considero a 1ª edição minha de poemas meus, já que 40 Clics (300 exemplares) é uma espécie de amostra grátis. Estou muito feliz.”.

Na realidade, esse livro de poemas só será editado em 1980, pela ZAP. Nas cartas pode-se acompanhar o longo fazer da impressão, até chegar o momento de editar. Em 23 de maio de 1979, carta 47, ele diz: “...tá pra acontecer tanta coisa no terreno dos signos que não são mais coisas são processos 1) tá sai não sai o NÃO FOSSE ISSO...”. Em setembro de 1979, mais notícias:

O dia está lindo estou com dinheiro, vou sair de tarde, tudo bem etc etc etc, hoje levo à ZAP (estúdio foto q. vai editá-lo), o livro poesia, tudo bem não vai custar nada, as gráficas devem favores à ZAP. O livro: 96 poemas, NÃO FOSSE ISSO E ERA MENOS NÃO FOSSE TANTO E ERA QUASE. muito entusiasmado, clics meio q aconteceu por acaso, este considero o 1º livro de poesia minha q edito, coisa para dezembro/janeiro sei lá, tenho a impressão q vai ser um bonito, um livro bonito/cheio de beleza, mas de uma beleza simples clara direta além de escolas, correntes, tendências, apenas com os débitos naturais à minha historicidade irremediável e incorrigível...

Em 14 de março ou maio, de 1980, no final da carta 62, Leminski comenta: “‘não fosse isso, andando rápido...”. Duas cartas depois, também no final, ele relembra a Bonvicino: “...dico mandando brasa no ‘não fosse isso’”. As últimas quatro cartas não trazem mais notícias. A correspondência entre os dois poetas termina entre abril/maio de 1980. O lançamento acontece nesse mesmo ano em Curitiba. Em meados de 1981, outro lançamento se realiza no Rio de Janeiro.

A época da preparação desse livro, 1978, é um período de vida pessoal especialmente difícil. A saúde de Leminski começa a complicar. Ele está com 34 anos e o fígado dá os primeiros sinais de comprometimento. A morte da mãe, a doença do filho Miguel, (que falece em julho de 1979) debilitam emocional e fisicamente o poeta. A abstinência que acontece nesse tempo, já comentada, é registrada na carta 24, para

Bonvicino: “Jamais produzi de cabeça tão fria quanto agora. Tudo q faço de texto está pintando de uma nitidez metálica de estrutura mas tudo muito apaixonado, um apaixonado domado. Minha liberdade anda exigente e rigorosa, tenho certeza q estou fazendo por estes tempos alguns dos melhores poemas q já fiz e farei...”. No mesmo ano em que publica **Não fosse isso**, 1980, publica também uma outra coletânea de poemas, **Polonaises**, numa edição do autor. São trinta e poucos poemas, de acordo com Tarso de Melo, dispostos quase da mesma maneira que em **Não fosse isso**:

...também se aproveitando de diferentes tamanhos de letras para dar impacto visual aos seus poemas curtos e rápidos. (...) Em 1983, (...) lança *Caprichos e relaxos*, levando a um público maior a poesia de *Não fosse isso*, de *Polonaises*, os poemas que saíram na *Invenção* e sua produção à época. Escrevendo resenhas para a revista *Veja* desde fins de 1982 (onde permaneceu até 1984, com resenhas semanais, principalmente dos livros que sua geração produzia), colaborando com importantes jornais do Paraná, e com o caderno *Folhetim*, da *Folha de S. Paulo*, Leminski conseguiu repercussão considerável para seu livro de poemas, matérias em grandes jornais e revistas, elogios e mais elogios, que fizeram dele um best-seller da poesia nacional, com várias reedições, sucesso entre os jovens e não tão jovens assim.²⁵⁰

Parece de fato que as coisas assim acontecera. Segundo Fred Góes e Álvaro Martins²⁵¹, “*Caprichos e relaxos* teve uma vendagem extraordinária, esgotando seguidas edições e sendo inclusive reeditado, sob licença, em 1988, pelo Círculo do Livro, uma editora de caráter marcadamente comercial”.

Estes poemas incluídos em **Caprichos e relaxos**, representam quase vinte anos de produção poética. Eles vêm desde a publicação de alguns deles na revista **Invenção**, 1964, até 1983, quando, reunidos, transformam-se no livro que sai editado pela Brasiliense. Aqui uma pequena seleção deles, coletada no livro póstumo **Melhores Poemas de Paulo Leminski**²⁵², 1996.

minhas 7 quedas

minha primeira queda
não abriu o pára-quedas

²⁵⁰ Cartas. LEMINSKI, P.; BONVICINO, R., **op. cit.**, p. 263-64.

²⁵¹ LEMINSKI, **Melhores poemas de...**, p. 16.

²⁵² **Ibid.**, p. 40, 42, 50, 54, 91, 84.

daí passei feito uma pedra
pra minha segunda queda

da segunda à terceira queda
foi um pulo que é uma seda

nisso uma quinta queda
pega a quarta e arremeda

na sexta continuei caindo
agora com licença
mais um abismo vem vindo.

o velho leon e natália em coyoacán

desta vez não vai ter neve como em petrogrado aquele dia
o céu vai estar limpo e o sol brilhando
você dormindo e eu sonhando

nem casacos nem cossacos como em petrogrado aquele dia
apenas você nua e eu como nasci
eu dormindo e você sonhando

não vai mais ter multidões gritando como em petrogrado aquele dia
silêncio nós dois murmúrios azuis
eu e você dormindo e sonhando

nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia
nada como um dia indo atrás do outro vindo
você e eu sonhando e dormindo

dia
dai-me
a sabedoria de caetano
nunca ler jornais
a loucura de gláuber
tem sempre uma cabeça cortada a mais
a fúria de décio
nunca fazer versinhos normais

apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim

de nós
 não reste mais
 que o charme

A síntese e a brevidade por ele cultivadas, sinais da sua afinidade com os haicais japoneses, prática que desenvolveu e que marcam sua obra poética, dão seus primeiros sinais de vida aqui, ou melhor, são revelados aqui, em **Caprichos e relaxos**:

você me amava
 disse
 a margarida

a margarida
 é doce
 amarga a vida²⁵³

a chuva vem de cima

correm
 como se viesse atrás²⁵⁴

ameixas
 ame-as
 ou deixe-as²⁵⁵

entro e saio
 dentro
 é só ensaio²⁵⁶

Humor, amor, amargor, amizade, abismo, substantivos que percorrem os poemas, os anos, a vida. Os adjetivos, ele guardou para ele, isso já se sabe. Mencionar essas categorias da língua faz pensar nas idéias que o poeta teceu e desenvolveu sobre a sua própria língua. Como o próximo livro de poemas, **Distraídos Venceremos** só será publicado em 1987, há tempo para entrar com Leminski numa parte de seu pensamento

²⁵³ _____. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 118.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 106.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 91.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 70.

que considero relevante e curiosa. Quanto à produção das biografias e traduções que aconteceram neste intervalo, 1983-1987, serão discutidas no capítulo 3.

Claro que, utilizando a palavra como matéria-prima de trabalho, ele muito se preocupou com ela, com suas possibilidades e seus limites. Para isso buscou parcerias com Jakobson, Freud, Peirce, Saussure, Adorno, Benjamin. Mexeu em teorias da linguagem, aprofundou-se na teoria dos signos, pensou a poesia com um inutensílio indispensável à vida, pensou na incompatibilidade entre arte e mercado, pensou na palavra como signo histórico, ético e político. E reservou ao poema o privilegiado lugar de ser, sem ter que dizer porque é.

Num ensaio incluído em **Anseios crípticos**, intitulado “Arte in-útil, arte livre?”, o poeta pensa:

A curiosa idéia de que a arte não está a serviço de nada a não ser de si mesma é relativamente recente. Data do romantismo europeu do século XIX, apogeu da 1ª Revolução Industrial e da hegemonia burguesa, momento em que o artista se torna um desempregado crônico. (...) A doutrina “arte pela arte” foi formulada, pela primeira vez, com todas as letras, na França do século XIX, pelos poetas parnasianos e simbolistas, (Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire, Mallarmé). (...) Isso se deve principalmente ao fato de que esses poetas, libertados dos lastros morais ou patrióticos, puderam fazer a poesia avançar tecnicamente, em termos de linguagem, até os extremos limites, de que o “Lance de Dados”, de Mallarmé, é o paradigma último. (...) Uma palavra, toda palavra pertence a um idioma particular, historicamente determinado no espaço e no tempo, o mais pesado lastro coletivo que o homem pode carregar. (...) cada palavra tem sua história, sua biografia, sua etimologia. (...) o puro valor da palavra está na poesia. Por isso é sempre considerada mercadoria difícil. “Poesia não vende”, (...) Pois não vende mesmo. O destino da poesia é ser outra coisa, além ou aquém de mercadoria e do mercado.²⁵⁷

Essa idéia, ele defendeu “com unhas e dentes”, sempre que teve oportunidade. Participando, em 1986, do ciclo de palestras promovido pela Funarte intitulado “Os sentidos da paixão”, ao lado de intelectuais importantes como Gérard Lebrun, Marilena Chauí, Renato Janine Ribeiro, Olgária Mattos, José Miguel Wisnik, Benedito Nunes e outros, ele escolhe como tema de sua conferência: “Poesia: a paixão da linguagem”. São vinte e três páginas onde expressa suas idéias sobre o que é ser poeta, o que é fazer poesia, o que significa ser tomado pela palavra e pelas possibilidades de movimento que ela proporciona, transformando esse trabalho em fonte de infinito prazer. Os fragmentos

²⁵⁷ _____, **Anseios crípticos**..., p. 29-33.

que escolho definem bem o olhar que Leminski dirige ao exercício que ele pratica, nesse momento, como poeta, com as palavras:

Não sou professor, não sou nenhum teórico, sou um artista, um poeta que procurava refletir sobre o que fez, mas nunca deixei que esse meu tesão por refletir sobre o que faço prevalecesse. (...) Daí essa coisa assim maluca de fazer poesia que é uma coisa que não dá nada pra ninguém. (...) Eu vou dedicar agora quarenta anos da minha vida pra desenvolver uma intimidade com a palavra que, realmente, não vai me dar nada materialmente. A poesia, ela traz esse caráter, (...) uma coisa meio masoquista, (...) A poesia não te dá nada em troca. Chego, às vezes, a suspeitar que os poetas, os verdadeiros poetas, são uma espécie de erro na programação genética. Aquele produto que saiu com falha, assim, entre dez mil sapatos um sapato saiu meio torto. É aquele sapato que tem consciência da linguagem, porque só o torto é que sabe o que é direito. Então o poeta seria, mais ou menos, um ser dotado de erro, e daí essa tradição de marginalidade, essa tradição, moderna, romântica, do século XIX pra cá, do poeta como marginal, do poeta como bandido, do poeta como banido, perseguido, enfim, em condições, digamos, socialmente adversas, negativas. Pensando nas relações entre poesia e linguagem, entre paixão, poesia e linguagem, formulei a coisa de que a poesia seria uma manifestação, sobretudo, de paixão pela linguagem, por causa do próprio caráter substantivo da poesia. Um poema não é como um conto, não é como um romance. Um conto, um romance são transparentes, deixam o olhar passar até o sentido. Na poesia não. O olhar não passa, o olhar pára nas palavras²⁵⁸.

Também numa entrevista com o poeta, jornalista e amigo Ademir Assunção, realizada no ano de 1986, quando Leminski estava em São Paulo para dar um curso promovido pela editora Brasiliense: “Poesia em cinco noites”, segundo o jornalista, e que foi reeditada integralmente pela revista Medusa, em agosto/setembro de 1999, tem-se acesso a outras idéias. Sobre o fato de não ter que justificar o seu fazer poético, Leminski diz: “Eu faço poesia como a aranha faz sua teia. Não tem porquê. Estou além do porquê. É o resto da minha vida que tem que se explicar em relação a isso. Esse é o resultado do meu viver. A minha poesia, para mim, é uma atividade intransitiva...”²⁵⁹

Em outro momento de reflexão sobre a mesma idéia, diz:

O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificação nem de justificativas. Todos sabemos que elas são a própria finalidade da vida (...) fazemos as coisas úteis para ter acesso a estes dons absolutos e finais (...) coisas inúteis (ou in-úteis) são a própria finalidade da vida (...) as pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar.

²⁵⁸ _____. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, S. [et al.]. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 284-85.

²⁵⁹ ASSUNÇÃO, *op. cit.*, p. 7.

Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade.²⁶⁰

Na mesma entrevista, mesma página, perguntado sobre a sua posição de defesa frente a idéia de transformar o prazer estético em mercadoria, ele responde:

O Roman Jakobson traz uma contribuição importante quando diz que existe uma função poética na linguagem que é quando o discurso incide sobre a própria linguagem. É o prazer do homem na prática da linguagem. É como Freud distinguia: o princípio do prazer e o princípio da realidade. O princípio da realidade, no uso da linguagem, seria a função referencial, que é quando a linguagem se refere a uma coisa exterior a ela. E o princípio do prazer é quando a linguagem é o puro exercício do prazer. É um caráter lúdico da linguagem que é inegável. Porque a linguagem é a obra-prima do homem, é a condição da sociabilidade dele. Então, a poesia é realmente isso. A gente precisa resgatar a grandeza da idéia de brincar com a linguagem. Para algumas pessoas é até a brincadeira suprema, que pode ser a razão de ser da sua vida.

Não há dúvida de que Leminski fala de si mesmo. Percebe-se, diante dessas palavras, que o poeta pensa na sua atividade com a linguagem e teoriza sobre ela. Essa teoria é fruto das leituras e estudos que, como se sabe, ele empreendeu “fora” da universidade. Em seus três livros, **Anseios crípticos** (1986), **Ensaio e anseios crípticos** (1997), e **Anseios crípticos 2**, (2001), muitas vezes já citados durante o decorrer deste trabalho, encontram-se muitos de seus melhores momentos de pensamento crítico, de análise e de produção de uma prosa poética fluente, inspirada e inspiradora. O que ele pensa sobre esses trabalhos está colocado no documento “Paulo Poeta Leminski”, à página 19, Casa da Memória:

Anseios crípticos é a reunião dos meus trocados teóricos. São anseios que vêm da cripta, uma vontade de atingir a lucidez, a clareza, o sentido das coisas. São ensaios teóricos de reflexão não só sobre literatura porque não me considero um crítico literário. Sou um crítico da cultura. A mim interessa refletir sobre todos os aspectos da vida. (...) a vida é 50 por cento sensorial e 50 por cento desfrute do viver, 50 por cento é o refletir sobre o significado disso. Não quero me retirar desse planeta sem ter realmente pensado. Me dá prazer mergulhar no sentido profundo das coisas.

A entrevista de Ademir Assunção toca ainda numa questão que desde a juventude persegue Leminski. O fato de ser alcoólatra e além dessa, ter usado outras

²⁶⁰ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, *op. cit.*, p. 10.

drogas, é uma questão que é freqüentemente colocada por muitas pessoas que falam dele ou sobre ele. A imagem de seu personagem, “Renatus Cartésius” que aparece explicitamente no **Catatau** fumando maconha, deu o que falar. Ademir Assunção aproveita o momento da entrevista e pergunta sobre isso. “Seu primeiro livro, *Catatau*, já chegou provocando, (...) não é conto, não é romance, não é poesia. Nele, o personagem central é nada menos que Descartes. E ele tem uma luneta em uma mão e um cachimbo de maconha na outra. São dois símbolos? Esse tipo de experiência, de alguma forma, tem a ver com a experiência poética?” A resposta é irônica e ousada, tal qual a situação criada no **Catatau** há trinta anos atrás:

É, são dois símbolos elementares. (...) A luneta é o distanciamento. E o cachimbo de maconha é a integração. A maconha gera uma integração. Numa roda de gente queimando fumo gera-se um tipo de comunicação diferente daquele gerado em um simpósio, por exemplo, sobre metafísica e a psicologia de Jung. É uma comunicação via substância, não via palavra. (...) É até um lugar-comum a tradição, por exemplo, de que os poetas criam de madrugada, de que são alcoólatras. Baudelaire, por exemplo, escreveu muitos poemas numa mesa de bar, sob efeito do absinto. A idéia de que o discurso poético se produz em estados anômalos é uma coisa normal, que rima com a própria natureza anômala da linguagem poética...²⁶¹

Essa “fala” de Leminski mostra a sua total impossibilidade de lidar com a doença do alcoolismo. Fala com distanciamento e nunca admitiu tratar-se. Em 1988, um ano antes de sua morte, amigos tentam o que Alice já havia tentado, levá-lo para o “AA”, mas recusa, dizendo: “Alcoólicos anônimos jamais. Eu hoje sou um alcoólico famoso”²⁶².

Contornando as dificuldades que com certeza o álcool foi acumulando durante todos esse anos, ele continua a produzir sem parar, acreditando sempre na poesia e na sua inutilidade vital. Em 1982, numa entrevista concedida a Rodrigo Garcia Lopes, para a **Folha de Londrina**, ele diz:

O ser humano, historicamente, ama essa arte de um modo muito profundo. Existem povos sem prosa, mas não existe um único povo sem poesia. O povo mais atrasado do interior da África ou uma tribo de aborígenes da Austrália têm os seus cantos, suas lendas, fórmulas métricas, letras de músicas. Não existe ser humano sem poesia. Ela é um bem de primeiríssima

²⁶¹ LEMINSKI, *Catatau...*, p. 7-8.

²⁶² VAZ, *op. cit.*, p. 285.

necessidade. (...) esse treco chamado poesia existe desde Homero, com toda a sua aparente inutilidade.

Chega então o tempo de **Distraídos venceremos**^{*}, o quinto livro de poemas de Leminski, editado pela Brasiliense, em 1987, e o último livro publicado em vida. Na dedicatória, nomes já integrados à vida do poeta nessa construção que vem acontecendo:

Em direção a Alice,
cúmplice nesse crime de lesa-vida
chamado poesia.
Para Antonio Cícero, Arnaldo 'Titã' Antunes
e – sobretudo – para Itamar Assumpção.

Diz o amigo sempre presente, Rodrigo Garcia Lopes, que este livro

foi erradamente criticado como o “pior momento de sua poesia”, por alguns “críticos”. (...) Leminski radicalizou o processo iniciado com *Caprichos e Relaxos*. Talvez por estar na época produzindo poemas para jornais diários – onde a informação vem curta – seus poemas tendem para o rarefeito, o estratosférico, o frásico. (...) neste livro o poeta partia para uma aventura perigosa, meio Spielberg: ganhar o leitor comum. (...) nestes poemas Leminski emprega toda sua voltagem na tentativa de criar uma poesia híbrida: um pé na tradição, outro na transgressão²⁶³.

Já na biografia de Toninho Vaz, à página 262, ele diz que “a obra seria recebida com entusiasmo pela crítica”. Sobre **Distraídos Venceremos**, pouca referência crítica. O que posso dizer é que trata-se de um livro onde encontram-se talvez, os mais clássicos poemas de Leminski, aqueles que as pessoas citam, aqueles que alguns já conhecem, e ainda aqueles que mais manifestam suas inquietudes e malabarismos interiores. Tendo sido o último texto poético publicado em vida, ele traz consigo essa marca definitiva do toque da mão do autor na sua montagem e na escolha dos textos. E por mais que nas edições póstumas palavras digam que o próprio poeta assim teria selecionado ou

* Em algumas poucas bibliografias do poeta, consta a publicação do livro **Hai-tropicali**, uma produção de haicais com Alice Ruiz, editado em 1985 (dois anos antes de **Distraídos venceremos**), pela Tipografia do Fundo Ouro Preto, em Ouro Preto, Minas Gerais. Não tive acesso a esse livro. Tampouco encontrei menções a ele. Fica de qualquer forma registrada a sua existência.

²⁶³ LOPES, R. G. Uma poesia entre o lema, o mim e o apocalipse. **Nicolau**, s/ data, p. 10.

programado, é inevitável a presença de outras mãos que não as dele para realizarem tal tarefa.

Distraídos venceremos é apresentado pelo próprio Leminski:

Nas unidades de *Distraídos venceremos* (1983-1987), resultado do impacto da poesia de *Caprichos e relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica, *calmes blocs ici-bas chus d'un désastre obscur*, (sic) cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta, arrisco crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade evidentemente) da referência, através da rarefação.

Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade.

Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares.

É quando a vida vase.

É quando como quase.

Ou não, quem sabe.

Curitiba, janeiro de 1987.

Eis alguns dos poemas de **Distraídos venceremos**:

Esta página, por exemplo,
 não nasceu para ser lida.
 nasceu para ser pálida,
 um mero plágio da *Iliada*,
 alguma coisa que caia,
 folha que volta pro galho,
 muito depois de caída.
 Nasceu para ser praia,
 quem sabe Andrômeda, Antártica,
 Himalaia, sílaba sentida,
 nasceu para ser última
 a que não nasceu ainda.

Palavras trazidas de longe
 pelas águas do Nilo,
 um dia, esta página, papiro,
 vai ter que ser traduzida,
 para o símbolo, para o sânscrito,
 para todos os dialetos da Índia,
 vai ter que dizer bom-dia
 ao que só se diz ao pé do ouvido,
 vai ter que ser a brusca pedra
 onde alguém deixou cair o vidro.
 Não é assim que é a vida?²⁶⁴

²⁶⁴ Aviso aos náufragos. LEMINSKI, *Distraídos...*, p. 15.

Vim pelo caminho difícil,
 a linha que nunca termina,
 a linha bate na pedra,
 a palavra quebra na esquina,
 mínima linha vazia,
 a linha, uma vida inteira,
 palavra, palavra minha.²⁶⁵

tudo em mim
 anda a mil
 tudo assim
 tudo por um fio
 tudo feito
 tudo estivesse no cio
 tudo pisando macio
 tudo psiu

tudo em minha volta
 anda às tontas
 como se as coisas
 fossem todas
 afinal de contas.²⁶⁶

pelos caminhos que ando
 um dia vai ser
 só não sei quando²⁶⁷

meiodia, três cores
 eu disse vento
 e caíram flores²⁶⁸

abrindo um antigo caderno
 foi que eu descobri
 antigamente eu era eterno²⁶⁹

rio do mistério
 que seria de mim
 se me levassem a sério?²⁷⁰

²⁶⁵ **Ibid.**, p. 18.

²⁶⁶ **Ibid.**, p. 23.

²⁶⁷ **Ibid.**, p. 108.

²⁶⁸ **Ibid.**, p. 109.

²⁶⁹ **Ibid.**, p. 110.

²⁷⁰ **Ibid.**, p. 116.

A exemplo de todos os livros de poemas de Leminski, este também traz, entre outros, os poemas curtos, como os acima citados, a habilidade de transformar, como dizem os críticos, “o máximo no mínimo”. Leyla Perrone-Moisés, uma das admiradoras mais fiéis de Leminski, fala com simplicidade: “Como outros poetas de nosso século, ele encontrou no haikai o humor e a imagem, a economia verbal e a objetividade, qualidades que, segundo Octávio Paz, são também os elementos centrais da poesia moderna”²⁷¹.

Em outubro desse ano de 1987, segundo Vaz²⁷², Leminski sofre um acidente doméstico. Depois de contrair uma doença venérea, resolve tratar-se em casa. Ao tentar cauterizar o ferimento, deixa cair o conteúdo nos órgãos genitais. O resultado disso, uma grave queimadura que o deixa internado por sete dias na ala dos queimados do Hospital S. Vicente, em Curitiba. Sobre esta terrível dor, um poema:

durante sete noites
uma luz transformou
a dor em dia
uma luz que eu não sabia
se vinha comigo
ou nascia sozinha

durante sete dias
uma luz brilhou
na ala dos queimados
queimou a dor
queimou a falta
queimou tudo
que precisava ser cauterizado

milagre além do pecado
que sentido pode ter
mais significado?

Hospital S, Vicente
Ala dos queimados
Curitiba, outubro 87²⁷³

²⁷¹ PERRONE-MOISÉS, L. Leminski, tal que em si mesmo. *Revista USP*, p. 99, set./nov. 1989.

²⁷² VAZ, *op. cit.*, p. 268.

²⁷³ Sete dias na vida de uma luz. LEMINSKI, P. *La vie en...*, p. 31.

Intercalando essa produção poética que acontece entre os anos de 1976-1987, Leminski escreve, além das biografias e das traduções que, lembrando, fazem parte do Capítulo 3, um romance-novela, **Agora é que são elas**, 1984, editado pela Brasiliense e o único livro infanto-juvenil dentro de sua obra, **Guerra dentro da gente**, 1988, editado pela Scipione, um ano depois de **Distraídos venceremos**. Pode-se observar que, depois de **Catatau**, 1975 e de **Quarenta clics**, 1976, todo o restante da obra leminskiana é publicado na década de 80. As publicações de Leminski nessa década atingem um número significativo, aproximadamente dezoito livros editados. Essa é uma fase em que acontecem mudanças políticas importantíssimas no país. Em 1979, a extinção do AI-5. Em novembro de 80, “foi aprovada a emenda constitucional que restabelecia eleições diretas para governador, o que não acontecia desde 1965, (...) e em novembro de 1983, articulou-se o maior movimento de massas da história do Brasil, a campanha das Diretas Já!”²⁷⁴. Essa a atmosfera que envolve o lançamento de **Agora é que são elas**.

Esse livro foi bastante criticado. Talvez tenha causado surpresa e estranhamento por ser um texto totalmente diferente do que até então Leminski havia produzido. Depois do **Catatau**, um texto totalmente às avessas, depois do sucesso dos livros de poema, ele escreve um romance que tem enredo, personagens interagindo e que tem começo, meio e fim, “não necessariamente nesta ordem”, é claro, segundo as suas próprias palavras. Não se poderia esperar de Leminski um romance tão redondo.

Na ocasião da morte do poeta, junho de 1989, Boris Schnaiderman escreve um longo artigo especificamente sobre esse romance-novela, com o título, “Em torno de um romance enjeitado”. Schnaiderman, junto com Leyla Perrone-Moisés, são dois dos intelectuais que prestigiaram em muitas oportunidades a obra de Leminski. Nesse artigo, uma análise equilibrada do ponto de vista crítico e uma visão apaixonada do professor como leitor atento que é. Esse artigo influenciou também a minha leitura de **Agora é que são elas** e foi determinante na formação de meu ponto de vista sobre a obra. Seleciono alguns dos comentários tão oportunos do professor Schnaiderman em seu texto, antes de selecionar alguns dos fragmentos que considero especiais.

²⁷⁴ WORMS, L. S.; COSTA, W. B. **Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular**.

Parece incrível essa morte! Paulo Leminski era a própria exuberância, o transbordamento, o impulso vital, o sem-medida, o incontido, o anti-repressão. Agora vêm os balanços nos jornais, com os indefectíveis “no entanto”, “por outro lado”, “pensando bem”. (...) Num ponto, porém, detratores e amigos parecem estar de acordo: haveria nesse conjunto uma descaída, uma fraqueza indubitável – o romance *Agora é que são elas*. É uma opinião que se consagrou, há um consenso quase absoluto. Logo que o livro saiu, a crítica lhe caiu em cima, implacável, (...) Seria um livro fracassado, resultado de um equívoco, (...) o próprio Paulo Leminski se convenceu, aparentemente, da desimportância de seu filhote. *Catatau* é que seria o seu romance importante, (...) Numa entrevista com Denise Guimarães, publicada pouco antes de sua morte, ele disse: “*Agora é que são elas* é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje. (...) O romance não é um ícone do século XX. Os grandes romancistas do século XX nasceram no século XIX, Kafka, Thomas Mann, Joyce, (...) Escritores com a cabeça feita no século XX não são capazes de escrever um romance. São produtores de mensagens do século XX. O romance não é mais possível”.

Essa morte do romance, (...) ela parece não se sustentar diante de uma série de escritores, como Guimarães Rosa, Lezama Lima, William Faulkner, Ítalo Calvino. Seriam todos eles continuadores do século XIX na ficção? Não me parece. Acho muito acertada a visão de Bakhtin, que encara o romance como um gênero dinâmico, (...) que aparece sempre em formas novas. Na base disso e de uma releitura do romance de Leminski, tenho que contrariar a opinião consagrada da crítica, os desafetos e amigos do poeta e a própria opinião deste, reafirmada pouco antes de morrer pois, na medida em que posso tratar desse tema, considero *Agora é que são elas* uma das obras de ficção mais interessantes dos últimos anos. (...) Depois da prosa altamente elaborada de *Catatau*, Leminski absolutizou a sua experiência e a vertente da arte da palavra que ela representava. Daí as suas afirmações sobre a morte do conto e do romance. Mas, ao mesmo tempo, esse tradutor de Beckett e dos modernos ficcionistas americanos, percebia no mundo uma nova narratividade, ligada aos novos meios de expressão. (...) É nesta perspectiva que leio *Agora é que são elas*, este objeto fascinante e perturbador que adquire nova dimensão quando penso no amigo morto e na sua trajetória²⁷⁵.

Uma das qualidades que é visível na dicção leminskiana é a do fluxo com que conduz sua narratividade. Esse rastro deixado pelo **Catatau** não se extingue com o tempo. Percorre os romances, os ensaios e muitas vezes os poemas. Para ler Leminski, definitivamente, precisa-se de fôlego. Em **Agora é que são elas**, essa percepção é clara. Esse “romance-novela”, como ele o denominou, tem como personagem ninguém menos que Vladimir Propp, o próprio, o da **Morfologia do conto fantástico**, que desempenha o papel de um analista. Na época do lançamento do livro, um artigo na **Folha de S. Paulo**, de Eduardo Quirino, explica a trama:

Quando Vladimir Propp, após ler um sem número de contos maravilhosos russos, colocou-os no liquidificador e coou 31 funções com as quais elaborou a **Morfologia do Conto**

Curitiba: Nova Didática, 2002. 200 p.; p. 138-142.

²⁷⁵ SCHNAIDERMAN, B. Em torno de um romance enfeitado. **Revista USP**, p. 107-112, p. 99, set./nov. 1989.

“Dos trinta e um hábitos de Norma...”

“Propp dizia que não há profetas nas histórias de deslumbramento. Seria intolerável, os esquemas rejeitarem imediatamente um personagem que aparecesse *contando o que vai acontecer* mais adiante. Seria negar toda a lógica narrativa”.

“Propp tinha me provado que o percurso da minha vida já tinha satisfeito todos os estágios da sua lista de funções dos personagens. Saúde era perfazer *todo* o percurso do herói. Mal sabia ele que... bem, mas tem uma coisa sobre a qual eu nem quero pensar”.

Paro por aqui, e da mesma maneira que Bóris Schnaiderman, quando citou partes do texto em seu artigo, digo: “Não adianta! Assim acabaria transcrevendo o livro todo”. Trata-se de uma leitura realmente envolvente.

Em 1988 Leminski escreve um pequeno livro de 62 páginas, **Guerra dentro da gente**, editado pela Scipione, que é um daqueles livros escritos para crianças e adolescentes mas do qual os adultos “tiram proveito”. É praticamente desconhecido e surpreende quando aparece inserido na listagem das obras do poeta. A epígrafe que abre o texto é bonita: “Nessa vida, pode-se aprender três coisas de uma criança: estar sempre alegre, nunca ficar inativo e chorar com força por tudo que se quer”. Parece também, pela apresentação feita pelo autor, que a história tem muito a ver com a sua vida:

Menos guerra, mais amor

Neto e filho de militares (meu avô materno e meu pai fizeram carreira no Exército), cresci com a idéia de que a guerra era a mais nobre atividade a que podia se dedicar um ser humano. Aos dezesseis anos, vivi, pela primeira vez, o medo de uma confrontação nuclear: a guerra total, sem vencidos nem vencedores.

“Faça amor, não faça a guerra, disse a geração que acompanhou pela televisão as batalhas do Vietnã e pôde ver o seu horror. Mas a guerra não desaparece. O homem é, por excelência, um guerreiro. Seus maiores progressos estão na arte de matar e destruir. O amor-antídoto é um milagre cada vez mais raro.

Este livro é uma fábula onde os milagres são freqüentes, onde existem armas para acabar com todas as armas. Afinal, toda palavra é, aqui, um pequeno gesto de amor”.

Paulo Leminski²⁷⁸

A história do livro é a de um menino chamado Baita, menino pobre, que aprende com um velho, Kutala, que encontra em seu caminho, as artes da guerra. Enredo simples com palavras carregadas de sentido.

²⁷⁸ _____. **Guerra dentro da gente**. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1997. 62 p. (Diálogo).

...Baita ficou quieto, cada vez mais com raiva do velho. “Por que é que ele tem de ter razão sempre? Será que ele não vê que eu não sou mais um garoto? Preciso me livrar dele. (...) Não preciso de ninguém. De agora em diante, vou ser meu próprio general”.

Pensou um pouco em tudo isso e dormiu como um peixe morto.

Acordou à primeira luz com alguém gritando do alto do mastro do navio:

ali
bem ali naquela pedra
alguém sentou olhando o mar

o mar não parou
para ser olhado

foi mar
pra tudo quanto é lado

A vida no mar é triste; dormir é fugir para a terra dos sonhos, a casa dos pais, os dias de infância...

- Quem é esse homem que fala coisas engraçadas? – Baita perguntou para o velho
- É um poeta
- E o que é isso?
- É alguém que fala diferente. Eles não dizem “estrelas”, que nem a gente. Dizem “as flores do céu”. Não falam só noite. Falam “o manto da noite”. É gente perigosa. Estão sempre por perto dos reis e dos ricos, para conseguir a sua amizade e proteção. Quando eu era general, mandava matar todos os poetas que encontrava. Um dia, um deles falou mal de mim para o rei. Ele disse:

Rei que é rei não confia
Nem no seu próprio irmão.
Por que, então, confiaria
Sua espada a uma outra mão?

- Se os poetas são gente tão má, por que é que não acabam logo com eles?
- As pessoas têm medo. Eles são mágicos, feiticeiros. Dizem que ouvem vozes no vento, no barulho do mar e entendem os gritos dos bichos, (...) são muito espertos, fazem o que querem com as palavras. Nunca acredite no que eles falam. Sempre dizem o contrário do que sentem.
- Eles não trabalham?
- Só pensam em festas, viagens, palácios bonitos.
- E como ganham a vida?
- As pessoas dão tudo para eles em troca de suas palavras bonitas. Comida, casa, roupas, cavalos.

O poeta desceu do mastro e disse ao velho e ao garoto:

parem
eu confesso
sou poeta

cada manhã que nasce

me nasce uma rosa na face

parem
eu confesso
sou poeta

só meu amor é meu deus
eu sou um profeta

- Onde é que você vem, poeta? – Baita perguntou.
- O poeta respondeu:

Vim pelo caminho difícil,
A linha que nunca termina,
A linha bate na pedra,
A palavra quebra na esquina²⁷⁹

No dia 07 de junho de 1989, morre o poeta Paulo Leminski. O parceiro Itamar Assumpção escreve nesse dia um pequeno poema em homenagem a ele, que ilustra o espírito dessa amizade e da vida praticada pelo poeta:

Leminski
ei, psiu, sou eu Beleléu
não fui no enterro teu
porque você não irá no meu
estamos quites, adeus.²⁸⁰

Essa morte prematura acelera as edições de obras que possivelmente o poeta só trouxesse à luz num outro tempo. A década de 90 serve então de espaço e de tempo para as edições póstumas. Entre 1990-1997, serão publicados os livros de poemas: **La vie en close**, 1991, último livro do poeta publicado pela Brasiliense, **Winterverno**, 1994, pela Fundação Cultural de Curitiba, **O ex-extranho**, 1996, pela Iluminuras em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba e **Melhores Poemas** de Paulo Leminski, 1996, pela Global, que não é um inédito, mas uma reunião dos poemas que os autores consideram os melhores dentre todos aqueles já publicados.

Fora das publicações poéticas, saem: **Vida**, 1990, pela Sulina, reunião das quatro biografias escritas pelo poeta, **Uma carta uma brasa através**, 1992 – cartas a

²⁷⁹ **Ibid.**, p. 32-36.

Régis Bonvicino (correspondência), pela Iluminuras, **Descartes com lentes**, 1993, (conto, coleção Buquinista), pela Fundação Cultural de Curitiba, **Metaformose, uma viagem pelo imaginário grego**, 1994, pela Iluminuras e ainda **Ensaio e anseios crípticos**, 1997, pela Polo Cultural.

Passados os primeiros anos da morte do poeta, com todas as publicações acima citadas, começam algumas obras sobre Leminski. Em 1999, sai a segunda edição da correspondência entre Leminski e Bonvicino, com algumas alterações, a começar pelo título: **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**, pela editora 34. Desta vez, diferente da primeira, as cartas vêm completas, em *fac-símile*, com as anotações, rasuras, detalhes como desenhos e traços bem típicos da escritura do poeta.

No ano de 2000, sai publicada a dissertação de mestrado de Romulo Salvino, pela Educ, Editora da PUC – SP, com o título: **Catatau: As meditações da incerteza**.

No ano de 2001, há um “boom” leminskiano. Fora todas as notícias que saem sobre ele em jornais e revistas elencadas no início do Capítulo 2 desta tese, alguns livros também acontecem. Entre eles: **Aço em flor: A poesia de Paulo Leminski**, de Fabrício Marques, pela editora Autêntica; **O Fantasma**, de José Castello, editado pela Record, romance que tem Leminski como personagem; o lançamento do **CD-Rom Leminski Multimídia**, vida e obra, elaborado pelo publicitário Sérgio Augusto Machado; a segunda edição, bilíngue, de **Winterverno**. E a grande novidade do ano de 2001 é a publicação dos **Anseios crípticos 2**, inéditos de Paulo Leminski, publicados pela Criar. Todos estes livros póstumos, editados ou reeditados, saem sob os auspícios do espólio do autor.

Sobre **La vie em close** e **O ex-estranho**, segundo Alice, “ambos estavam no envelope, logo depois do pequeno prefácio, feito por Paulo, como uma pista de um título possível para este estranho livro ex (...) Minha função é reuni-las, com o respeito e a qualidade que o Paulo sempre exigiu, sem permitir que treinos e exercícios venham a público, como muito já se viu acontecer depois que um artista se vai (...) Os poemas inéditos publicáveis, terminam aqui...”²⁸¹.

²⁸⁰ VAZ, **op. cit.**, p. 311.

²⁸¹ LEMINSKI, P. **O ex-estranho...**, p. 14-15.

Para encerrar, poemas de **Winterverno**:

liberdade
vento
onde tudo
cabe

milagre
a lágrima
para

acabou a fama
formigas mascam
restos da cigarra

vazio agudo
ando meio
cheio de tudo

a noite – enorme
tudo dorme
menos teu nome

mês s/ fim
vem de fora
ou de dentro
esse cheiro
de jasmim?

Sabe da última?
A chuva lavou
A minha culpa

Tudo dança
Hospedado numa casa
Em mudança

CAPÍTULO 3

O ENCANTO RADICAL

3.1 A OBSESSÃO TRADUZIDA E BIOGRAFADA

pedaço de prazer
perdido
num canto do quarto escuro
inferno paraíso
vivo ou morto
te procuro¹
Paulo Leminski

Terça-feira, novembro 26, 2002.

Dia desses escrevi um ensaio sobre o escritor norte-americano John Fante. Só esqueci de acrescentar em meu texto uma observação que julgo importante: a tradução de Paulo Leminski para “Pergunte ao pó” é canalha. Empolgado com Fante, Leminski se meteu a colocar palavras inexistentes no original – assumindo essa conduta ao colocar a frase em inglês no rodapé – ou modificá-la ao seu gosto...²

A opinião acima é discutível, tanto quanto qualquer outra. Uma opinião é sempre discutível. Mas o que chama a minha atenção é o fato de surgir um comentário como esse dezoito anos depois de decorrida a mencionada tradução de Leminski, sobretudo num país como o Brasil, onde os tradutores, de maneira geral, não são conhecidos nem reconhecidos. É bem recente na história da tradução brasileira a obrigatoriedade em citar, diante da tradução de uma obra estrangeira, o seu tradutor. Isso significa que um espaço está sendo criado neste novo século para esses especialistas, cujo trabalho é dos mais difíceis.

Não conheço o autor dessas palavras, mas recolho-as, pois dizem respeito ao trabalho que realizo com o autor Paulo Leminski. Essa tarefa do tradutor, como Benjamin³ a nomeou, entra na vida de Leminski justamente com o texto do americano

¹ LEMINSKI, P. *La vie en...*, p. 53.

² GARSCHAGEN, B. *Vertigem*. Disponível em: Blog spot. Acesso em: 14 fev. 2003.

³ BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: *Cadernos de Mestrado*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. p. 8-56.

Fante, **Pergunte ao pó**, do original em inglês, “Ask the dust”⁴. Este vai ser o primeiro dos oito “texto integrais”, para usar a expressão de Santana⁵ por ele traduzidos e lançados em livro, entre os anos de 1984-1986:

- romance *Ask the dust*, de John Fante
- poemas *Endless life*, de Lawrence Ferlinghetti
- prosa/poesia *In his own write* e *A spaniard in the works*, de John Lennon
- prosa poética *Giacomo Joyce*, de James Joyce
- romance *Le surmâle*, de Alfred Jarry
- ensaio *Tayo to testsu*, de Yukio Mishima,
- romance *Satyricon*, de Petronio
- romance *Malone meurt/Malone dies*, de Samuel Beckett*.

Sobrevida

Este *Vida* é, antes de mais nada, um espelho, um parâmetro de uma outra vida. Não foi por acaso que o autor escolheu esses quatro nomes para biografar. Mas foi provavelmente o acaso, também conhecido como destino, que colocou esses quatro exemplos de radicalidade na vida do poeta. São eles que nos clareiam a visão da trajetória de Paulo Leminski. Ou, pelo menos, da trajetória de seu sonho de vida.(...) Poetas, santos, mestres e revolucionários, como se representassem quatro aspectos de uma mesma vida. Paulo Leminski, a quem não interessava nada que não contivesse idéias e poesia, viveu nessa vida como um exilado. E precisa reinventar, através de signos, símbolos, sonhos e palavras, um simulacro mais próximo do seu conceito de vida. A poesia como testemunha deste estranhamento. (...) Estes mortos precoces, dois por assassinato e dois por precariedade, foram seus heróis por excelência (entre outros que ele traduziu como Joyce, Lennon, Petronio, Jarry, Becket, Mishima), (...) Agora, relendo essas biografias, eu o encontro, inteiro, em cada linha. Faz um ano que o exílio, involuntário, de Paulo Leminski acabou. Mas ele soube, a exemplo de seus biografados, sobreviver à sua própria vida. *Vida* é uma prova viva disso.⁶

⁴ FANTE, J. **Pergunte ao pó**. Tradução de Paulo Leminski. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. 165 p.

⁵ Sigo a classificação feita por Ivan Justen Santana, em sua dissertação de mestrado. SANTANA, **op. cit.**

* Tradução dos títulos em português, na mesma sequência acima posta, acrescentando as datas das publicações: **Pergunte ao pó**, 1984; **Vida sem fim**, 1984; **Um atrapalho no trabalho**, 1985; **Giacomo Joyce**, 1985; **O supermacho**, 1985; **Sol e aço**, 1985; **Satyricon**, 1985; **Malone morre/Malone morre**, 1986.

⁶ Apresentação de Alice Ruiz. LEMINSKI, P. **Vida**: Cruz e Souza: Bashô: Jesus: Trótski. Porto Alegre: Sulina, 1990. 348 p.

As palavras de Alice Ruiz vêm ao encontro da tarefa que, neste último capítulo, realizo. Esta tarefa é a de reunir as traduções e as biografias, por meio dos autores traduzidos e biografados por Paulo Leminski, entendendo que, mesmo atravessadas pelos inegáveis interesses do mercado ou por quaisquer outros que queiram atribuir-lhes, estas escolhas, nas duas situações, têm na sua origem, uma afinidade pessoal e a elaboração de um juízo de valor tecidos pelo poeta, o que cria um campo de articulação possível entre traduções e biografias, no contexto de sua obra.

O trabalho das traduções acontece simultaneamente ao das biografias, entre 1983-1986:

- **Cruz e Sousa, o negro branco**, 1983
- **Matsuo Bashô**, 1983
- **Jesus a.C.**, 1984
- **Leon Trótski**, 1986.

Como já se sabe, diante de comentários feitos anteriormente, um outro fato as aproxima: todas as traduções e biografias aqui citadas foram editadas pela Editora Brasiliense. Leminski não está sozinho nessa relação. Flora Süssekind esclarece:

Ana Cristina Cesar e Italo [Moriconi Jr] tiveram a inteligência de perceber, ainda em 1977, o impacto do sucesso da antologia *26 poetas hoje*, publicada por Heloísa Buarque no ano anterior, as ambigüidades com que passaria a se defrontar a partir de então a opção marginal. Entre o “trampolim” para uma grande editora e a persistência num esquema alternativo de produção. Divisão que se apresentaria de maneira mais nítida no início dos anos 80, quando Chico Alvim, a própria Ana Cristina [1952-1983], Leminski, Chacal, Alice Ruiz e, mais tarde, Cacaso seriam convidados pela Editora Brasiliense para reunir em volume seus livros editados inicialmente de forma independente. O que se realizaria com bastante sucesso...⁷

No caso de Leminski, duas de suas obras publicadas até 1980, **Catatau** e **Polonaises**, foram edições do autor, enquanto que **Quarenta cliques** e **Não fosse isso** haviam sido editados por editoras pequenas, a Etecetera e a PAZ. Assim, aproveitando a oportunidade, Leminski reúne poemas de **Polonaises** e **Não fosse isso**, e outros de

⁷ SÜSSEKIND, *op. cit.*, p. 71.

tempos mais antigos, fato anteriormente citado mas que agora se explica, para lançar com sucesso, pela Brasiliense, **Caprichos e relaxos**, em 1983, no mesmo ano em que edita também pela Brasiliense, a sua primeira biografia, sobre Cruz e Sousa. Quanto ao **Catatau**, ficou “de molho” por quase quinze anos até ser reeditado pela Editora Sulinas, em 1989.

Uma frase de Salviano Santiago, recuperada por Flora Süssekind, à página 74 de seu livro já citado e intercalada a sua fala, vem novamente esclarecer pontos que foram levantados anteriormente:

foi preciso que o texto poético comesse a dialogar cada vez mais com os *media* e menos com o próprio sistema literário, cada vez mais com o alinhavo emocional do diário, com o instantâneo, com o registro, em *close*, da própria geração. “A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*”, dizia Silviano Santiago, em 1975. E é entre referências cada vez mais freqüentes ao universo da televisão, da propaganda, dos quadrinhos, dos jornais populares, canções de sucesso e o detalhado relato do que se passa na rua, no cotidiano desses poetas sempre em trânsito que se vai estabelecendo um novo tipo de pacto, menos literário e mais confessional, com o leitor. (...) textos às vezes preguiçosos escritos meio a contragosto, (...) como este das Polonaises, (1981) (sic) de Paulo Leminski, (...) não se nota nada de especialmente precioso. Dias comuns, sem graça até:

hoje o circo está na cidade
todo mundo me telefonou
hoje eu acho tudo uma preguiça
esses dias de encher lingüiça
entre um triunfo e um waterloo

Essa constatação faz lembrar do comentário crítico de Carlos Dala Stella referido nas primeiras páginas do Capítulo 2, sobre os poemas de Leminski que funcionam às vezes como “out-door” e que se parecem com “mercadoria”. A época era para isso. A época era isso. A mídia ocupa o lugar dos espaços de literatura. O mercado dita normas. Os poetas, sobretudo, “perdem o pé” com esse deslocamento do espaço do foco literário e “abismam-se com os sentimento mínimos, (...) as mudanças milimétricas”⁸. Estas palavras de Süssekind parecem tiradas do poema de Leminski também já citado anteriormente:

⁸ **Ibid.**, p. 74.

das coisas
que eu fiz a metro
todos saberão
quantos quilômetros
são

aquelas
em centímetros
sentimentos mínimos
não?

Também o título do livro de poemas de Leminski, **La vie en close**, de 1991, mas certamente gestado na década de 80, encontra sua razão de ser. O olhar de Flora Süssekind sobre esses anos 70/80 são imensamente úteis para a contextualização das produções desses mesmos anos, ainda mais pelo fato de que ela cita Leminski em boa parte do seu texto. Por isso abuso de suas idéias para amparar as minhas. Da citação há pouco mencionada, pode-se vislumbrar com maior nitidez, os movimentos do poeta pela música popular, pelo trabalho com a publicidade e a propaganda e a sua rápida passagem, tendo em vista o estado de saúde complicado em que se encontrava, pela televisão, em 1988, no “Jornal de Vanguarda”, na TV Bandeirantes.

A aguda percepção que a Editora Brasiliense tem do que acontece naquele momento no que diz respeito aos sentimentos experimentados pela geração de poetas, é determinante para o rumo das produções da época. O momento é de subjetividade, de atitudes confessionais, de egos disseminados envolvidos no cotidiano e revelados pelas vozes de muitos poetas. Ana Cristina Cesar representa perfeitamente as atitudes dos poetas das décadas de 70/80, conforme a opinião de Süssekind, que diz: “Nos diários de Ana Cristina a subjetividade é antes de tudo *literária*, o que vai de [sic] encontro à [sic] obsessão biográfica por retratar-se, expressar a própria existência cotidiana ou fazer de tudo que se diz poesia...”⁹.

Esta contemporânea do poeta Paulo Leminski, que se suicida aos 31 anos, marca com sua curtíssima trajetória, a muitos. E se existe nesses poetas a obsessão por falar de si mesmo, por que não de outros? É aí que a Brasiliense entra, dando encaminhamento a um projeto que se transforma num grande sucesso editorial e

⁹ *Ibid.*, p. 78.

comercial. A “Coleção Encanto Radical” que, conforme se viu anteriormente, é uma coleção de biografias curtas, um perfil de figuras relevantes do meio cultural, não só brasileiro mas estrangeiro também. A configuração destes pequenos livros é semelhante a de outras coleções que a Brasiliense promove como a “Coleção Primeiros Passos”, a “Coleção Tudo é História”, à semelhança do que, no anos 50, a Livraria e Editora Agir realiza ao editar a “Coleção Nossos Clássicos” e da mesma forma, a publicação francesa, “Que sais-je?”. Essas empreitadas contam sempre com a colaboração de nomes conhecidos e respeitados nas diversas áreas, também citados anteriormente. É assim que Paulo Leminski é “chamado” para escrever as biografias e trabalhar nas traduções.

Com essa nova configuração, a prosa e a poesia “experimental”, tão típicas da década de 70, perdem seu lugar e sua razão de ser. O momento pede profissionalização de autores, vendas significativas, uma razoável comercialização da literatura. O valor estético se rende ao valor de mercado. E os autores da década de 80 percebem nessa mudança a possibilidade de viverem dos seus livros, pois, “contratados” por editoras importantes, estão “empregados”, o que significa uma receita estável pelo menos por algum tempo. Como diz ainda Sússekind, à página 89:

...mergulhando de cabeça na indústria cultural, (...) ou na profissionalização literária (vide os exemplos de Leminski, poeta-tradutor contratado da Editora Brasiliense, ou de Flávio Moreira da Costa, com “salário de romancista”, na Editora Record), na definição de um perfil intelectual para o escritor brasileiro dos anos 80 fica difícil ignorar sua posição frente ao mercado e suas exigências, (...) Não é de estranhar, então, que Paulo Leminski (...) tome por oponente uma figura meio alegórica de “crítico”. É assim mesmo que, nas suas novas funções de cronista de jornal, se refere à crítica como “inútil” e “incapaz” de deflagrar um grande movimento artístico sequer, em artigo publicado em 27 de abril de 1985 na **Folha de S. Paulo**.

Assim, a obsessão traduzida e biografada por Leminski possui duas significações: uma que é aquela devotada aos nomes dos indivíduos que traduziu e biografou, e a outra, aquela que emerge do estado de espírito de uma época, da sua época, a obsessão pelo falar de si, de onde a proliferação de biografias, mercado certo e garantido conforme se comentou. Lembrar a conhecida frase de Arthur Rimbaud (1854-1891), “Je est un autre”, ou seja, “Eu é um outro”, mostra a impossibilidade de alguém falar de si mesmo franca e objetivamente, fica difícil ser “sincero”. O que acontece

então, é que esse “Eu” acaba falando de si como de um outro, o que cai fatalmente em um texto mais literário do que confessional, seja ele um poema ou uma biografia. Paralelamente, a tradução, sendo a re-escritura, a re-criação de um texto-fonte, possibilita a um “eu”, renascer a partir de um outro, nessa circunstância, diferente de si.

O que é muito particular nesse cruzamento que Leminski faz entre as traduções e as biografias é que há traduções no corpo das biografias e há perfis biográficos sobre os autores cujos textos foram traduzidos. Recorro, na primeira situação, a uma parte do levantamento efetuado por Ivan Justen Santana, na sua dissertação já mencionada. Retiro algumas das informações ali contidas para ilustrar a afirmação acima proferida. Segundo Santana:

Em *Cruz e Sousa*, 1983, há a tradução da epígrafe do primeiro capítulo com um provérbio bantu (uma linha) (...) em *Matsuô Bashô*, 1983, há traduções: no trecho inicial do diário *Sendas de Ôku* (26 linhas) de Bashô; 35 haicais de Bashô, um haikai de Kikaku, (...) trecho da *Carta sobre a Compreensão Imóvel* (18 linhas) texto em japonês de autor desconhecido; (...) poema curto *Numa estação de metrô* (dois versos) de Ezra Pound; Poema curto *Ao vento que ruge* (quatro versos) de Wallace Stevens, (...) em *Jesus aC*, 1984, há epígrafe do capítulo *Nem só de pão*: trecho do versículo dois, capítulo um, livro do profeta Isaías; epígrafe do capítulo *A voz gritando no deserto*: versículo três, capítulo 40, livro do profeta Isaías; versículos de um a cinco, capítulo 17, evangelho de Mateus; (...) trecho do capítulo 13 do evangelho de Mateus, com as parábolas do trigo e do joio, do grão de mostarda, do fermento, do tesouro e da rede; trechos do Sermão da Montanha, versículos 13 e 16, capítulo cinco, 22, 23, e de 26 a 29, capítulo seis, evangelho de Mateus...¹⁰

Para ilustrar a segunda situação, o livro de Leminski, **Anseios crípticos 2**, é a melhor fonte. Nele, ensaios que considero parte importante da obra do poeta, comentam sobre o trabalho e a vida não só dos autores traduzidos mas de outros que fazem parte, da mesma forma que os primeiros, do elenco das suas afinidades. Ensaios que devo dizer, são escritos à maneira leminskiana, o que pode ser compreendido por meio dos fragmentos que, mais uma vez, recolho:

as veias abertas da roma antiga

De C. Petrônio não há muito que dizer. Dormia o dia inteiro e dedicava as noites para seus trabalhos e prazeres. Muitos ficam famosos por seus empenhos (*industria*). Ele era famoso por sua preguiça (*ignavia*). (...) foi aceito no círculo mais íntimo do imperador Nero, onde reinou

¹⁰ As traduções comentadas por Santana são numerosas e podem ser encontradas em seu trabalho. Ele levanta ainda uma outra quantidade significativa de traduções feitas por Leminski em outros textos, em artigos, em introduções de livros e em epígrafes. SANTANA, **op. cit.**, f. 179-181.

como um verdadeiro árbitro da elegância (el egantiae arbiter). Nero nada fazia sem antes consultar seu sofisticado cortesão. Isso suscitou a inveja de Tigelino, (...) que contra Petrônio arma uma intriga, envolvendo seu nome com conspiradores. Sabendo-se perdido, antes da ordem do príncipe, Petrônio decide suicidar-se, abrindo as veias do braço. (...) Escreveu uma narrativa onde descreve os excessos do imperador. (...) Poucos livros têm biografia tão acidentada como este *Satyricon*, o primeiro dos romances, a obra mais escandalosamente original da literatura latina...¹¹

Joyce é o maior prosador do século XX.

Semelhante afirmação está sujeita a dois tipos de contestação, extremos. Não é bem assim. Maior, em que sentido? Afinal, há Proust. Há Kafka. Thomas Mann. Faulkner. (...) Não é o maior prosador do século XX. É o maior prosador que *jamaís houve*. Maior que Cervantes? E Quevedo? E Balzac? Stendhal? E Flaubert? E Dostoiévski?! E Tolstói?! Em que sentido nesse time de gigantes, Joyce vem a ser *o maior*?

Primeiro, claro, pelo insuperável domínio dos poderes de som e sentido da língua em que escreve, (...) Depois, pela coerência arquitetônica única que conseguiu imprimir ao conjunto de sua obra, (...) *Os Dublinenses*: a Irlanda vista do lado de fora. *Retrato do Artista*: a Irlanda vista de dentro. *Ulysses*: entrechoque entre o fora e o dentro, monólogo interior, o Dia, a História. *Finnegans Wake*: síntese dialética entre o fora e o dentro, pela linguagem, a Noite, o Sonho. Na triunfal cavalcada das valquírias dessas quatro obras-primas, *Giacomo Joyce* faz às vezes, talvez, de um filho bastardo, fruto de um prazer furtivo, de um amor clandestino, de um erro da juventude, de uma fantasia erótica. (...) Em *Giacomo Joyce*, já dá pra ver o surgimento dos germes do monólogo interior, a técnica central de *Ulysses* e uma das grandes conquistas do século XX¹².

A poesia “beat” é uma vanguarda?

Se considerarmos o Uivo (Howl) de Ginsberg (1956) como uma espécie de manifesto (...) da poesia “beat”, ela é praticamente contemporânea da Poesia Concreta brasileira, cujo Plano Piloto é exatamente de 1958. (...) nunca os astros de Estados Unidos e Brasil estiveram em tão rigorosa oposição. No Brasil, em 1956, Décio Pignatari fazia “Terra”, Haroldo de Campos dava à luz seu “SI LEN CIO” e Augusto de Campos compunha “Tenso”. (...) Lá, a vanguarda, representada por um Ginsberg, um Ferlinghetti, um Corso, passava-se numa pauta *oral*. Aqui, a vanguarda concreta representava, sobretudo, uma radicalização da dimensão *visual* da poesia. (...) A poesia “beat” é indissolúvel de um gesto comportamental, que foi a vida “beatnik”, (...) A poesia concreta brasileira resultou de um trabalho intelectual, realizado com alta ênfase na racionalidade...¹³

Esses três (longos) fragmentos podem dar a dimensão que pretendo aos perfis delineados por Leminski sobre os autores que traduziu, permitindo visualizar não apenas aspectos biográficos mas também teóricos. A propósito das traduções, tenho em mãos justamente a de John Fante, **Pergunte ao pó**. Se ela é uma tradução “canalha”, não posso saber no momento. Discuto na tese as traduções como parte da obra de

¹¹ LEMINSKI, *Anseios crípticos 2...*, p. 9-17.

¹² *Ibid.*, p. 19-23.

¹³ *Ibid.*, p. 37-38.

Leminski, pensando no papel de tradutor por ele desempenhado, não na “tarefa” tradutória em si.

Mas houve quem leu, analisou, pensou e comentou, como Bóris Schnaiderman, não só as traduções mas muitas das atitudes intelectuais do poeta. Ele diz:

É opinião quase unânime, tanto entre os amigos como entre os detratores de P.L. (...) que, em sua obra, após o *Catatau* e os seus melhores poemas, haveria uma fase de diluição, provocada pela necessidade de atender às encomendas. Não vejo assim, pois situo Leminski em nossa complexa sociedade industrial, onde a encomenda faz parte dos vaivéns do processo. Sua obra é para mim simplesmente impensável sem a sua múltipla atividade, (...), cada uma dessas atividades se contaminava das demais, (...) O tradutor Leminski era, ao mesmo tempo, poeta, ficcionista, etc. Todas as traduções que realizou fazem parte de seu projeto criativo. Traduzir era um meio de conviver mais com a obra, de se colar ao texto e de transpô-lo para seu próprio universo.¹⁴

Schnaiderman era um apaixonado pelo trabalho de Leminski. Independentemente desse fato, as análises que faz do trabalho do poeta são sempre coerentes, sem exageros, naturais. E devo concordar com ele de que a força da obra de Leminski está na sua diversidade e na habilidade do poeta em dar-lhe um configuração de conjunto, o que possivelmente não foi programado, mas assim se mostra. Tendo o **Catatau** como origem, nele e a partir dele as outras criações se desenvolvem. E o medo que o poeta tinha de que esse texto-fonte se diluísse frente a uma produção inferior, tal qual ele manifesta na carta 51, a Bonvicino, faz pensar de que nele e para ele, o **Catatau** ocupa o lugar de origem da obra, em todos os sentidos. Conforme já comentei anteriormente essa é a impressão que fica para mim. Sobre isso, ele se manifesta: “tenho que pensar no catatau e ter presente que qqr gesto novo (livro, texto publicado) vai dar um feed-back sobre o catatau e afetar o seu valor social, coletivo. Se eu cometer um gesto mais banal, mais complacente, isso vai mudar o peso do catatau. Quero ser claro. Quero ser comunicação. Banal – NUNCA! Óbvio – JAMAIS!”.

Há opiniões que caminham em sentido diferente, igualmente importantes para o equilíbrio das coisas, tal qual a de Tarso de Melo, emitida numa conferência proferida em Araraquara, sob o título: “Tradição da Tradução”:

¹⁴ SCHNAIDERMAN, B. Simbioses poéticas (Leminski tradutor). **Nicolau**, s/ data, p. 24.

Como é certo ver nas biografias assinadas por Leminski, (...) uma relação mais que literária com a vida e a poesia de seu autor, não é difícil afirmar que o poeta, com o conjunto de traduções que publicou, almejou criar para si uma retaguarda, incluindo em nossa cultura, à sua maneira, alguns livros que, ligados a seu nome e à sua palavra, pudessem constituir alguma espécie de cenário para a sua produção pessoal. Um pouco ao estilo da paideuma de Ezra Pound, mas voltado especificamente à formação de um leitor de sua obra – porém, como é possível se identificar com os autores indicados por Pound sem se interessar pela produção pessoal do norte-americano, pode-se também admirar tal conjunto de traduções apenas e tão-somente como um conjunto de traduções realizados pelo poeta.¹⁵

Tarso de Melo confirma aqui a postura leminskiana do “fazer com paixão”. Sua relação com seus trabalhos é sempre uma relação que vai além da literatura. Um vínculo afetivo liga o poeta aos autores traduzidos e biografados. Um vínculo com suas indagações pessoais, uma busca de si, no outro. Esse “ir além” do fato literário, seja na biografia, seja na tradução, mostra quem sabe, o Leminski professor, didático, situando seu leitor num campo maior de informação.

Outro ponto fundamental da declaração de Tarso de Melo é que, mesmo considerando que Leminski “use” as traduções como retaguarda para sua obra, ele não descarta o valor da tradução, em sentido geral e aqui, especificamente as de Leminski, como possibilidade de inclusão de textos de outras culturas a nossa. A importância da tradução, nesse sentido, já foi pensada em item anteriormente quando se colocou a tradução como caminho possível de “convivência” entre autores de diferentes nacionalidades.

Outro ponto fundamental é que acredito que as escolhas feitas pelo poeta dos nomes a traduzir tragam consigo a intenção de apontar para seu eruditismo, sempre por muitos lembrado, e que convenhamos, ele fazia questão de que ninguém esquecesse. Mas, o argumento maior de todos pode ser aquele que o fez pressentir que a tradução seria uma porta aberta para se tornar conhecido. Daí a escolha a dedo, para a época, dos nomes traduzidos, daí a inclusão das traduções, segundo ele, “como parte de minha obra”.

Sobre isso que se discute aqui, há uma posição de Pascale Casanova que é esclarecedora. Ela comenta, na sua linguagem bourdieusiana que:

¹⁵ Apud, SANTANA, *op. cit.*, f. 31-32.

A tradução é a grande instância de consagração do universo literário. Desdenhada como tal por sua aparente neutralidade, ele é contudo a via de acesso principal ao universo literário para todos os escritores “excêntricos”: é uma forma de reconhecimento literário e não uma simples mudança de língua, puro intercâmbio horizontal que se poderia (deveria) quantificar para tomar conhecimento do volume das transações editoriais no mundo. A tradução é, ao contrário, o maior desafio e a arma primordial da rivalidade universal entre os jogadores, uma das formas de luta no espaço literário internacional.¹⁶

Há ainda uma questão para pensar referente ao exercício da tradução e que atinge também a produção poética e em prosa de um autor, que é a da “literariedade” das línguas, termo que encontro em Casanova, à página 33, pensado e muito por Leminski, na sua trajetória como escritor. Uma das coisas em que ele acreditava era a de que a sua língua materna era um fator de limitação no sentido da divulgação. Na entrevista, anteriormente citada com Ademir Assunção, publicada na revista **Medusa**, páginas 7-9, ele explica isso:

Não existe nenhuma língua no mundo que seja superior a outra quanto ao seu potencial expressivo. Todas as línguas são igualmente capazes de expressar, são igualmente ricas, musicais. A questão toda se trata da experiência histórica do povo que fala essa língua. (...) Tudo vai das circunstâncias. A questão toda é você perguntar, por exemplo, se Shakespeare seria o grande teatrólogo que é se ele não tivesse coincidido com o apogeu imperial na Inglaterra. (...) Camões teve a sorte de escrever em português num momento imperial. A sorte que um Fernando Pessoa não teve. (...) quando ele escreveu Portugal não era mais nada. (...) então você é vítima, é uma espécie de objeto sexual da língua em que você nasce. Você não pode ser maior do que ela. (...) Você pode escrever um grande poema épico num dialeto da Índia, e não adianta nada, ele não terá realmente um reconhecimento. O português é uma província em nível planetário, (...) Nesse sentido, o poeta, o escritor, a gente que lida com a palavra, a gente é vítima da nossa língua.

Parece que há, nas palavras do poeta, uma certa frustração com esta língua materna que o impede de ser lido e conhecido por mais pessoas. O que Casanova quer dizer com a “literariedade” de uma língua, é que: “Em virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existe no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura. A literatura está ligada à língua a ponto de se identificar ‘a língua da literatura’ (a ‘língua de Racine’, a ‘língua de Shakespeare’), à própria literatura”¹⁷. Essa é uma opinião consagrada no

¹⁶ CASANOVA, *op. cit.*, p. 169.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

campo literário, sem dúvida, mas sujeita a muitas discussões, o que não é o caso no momento.

Quanto à posição de Leminski, um pensamento no sentido que ele coloca, pode até ser compreendido na época em que ele o defendeu, mas hoje não. A língua portuguesa é atualmente a quarta língua mais falada no mundo. Pensar na possibilidade de um autor ser traduzido para outras línguas é um fator que depende, hoje, mais do mercado do que a historicidade que essa língua carrega. Se foram estas as perspectivas que conduziram Leminski ao trabalho com as traduções, não se sabe. Mas o que se pode dizer é que, tendo como mestres os irmãos Campos, cujas traduções são extremamente respeitadas, Leminski, nas suas, trabalhou como afinco e dedicação, cumprindo a idéia da tradução como transcrição, criando a partir dos textos traduzidos, seguindo o trajeto tradutório percorrido pelos mestres, que segundo Susana Kampff Lages,

ocupa lugar de destaque no projeto concretista (...) O movimento da poesia concreta surge e se afirma como reação a um tipo de poesia de caráter sentimental ou confessional como é praticada pelos poetas da geração de 1945 (exceção feita a João Cabral de Melo Neto), (...) a figura e a atividade do tradutor mostram-se exemplares (...) o tradutor encontra-se sempre numa situação de posterioridade em relação ao original. Para realizar sua tarefa de reconstrução textual, ele deve superar de alguma forma essa posição de secundariedade e afirmar-se como autor de um novo texto, o texto traduzido. Uma tentativa de superação dessa ordem apresenta-se no trabalho de Augusto e Haroldo de Campos, de Décio Pignatari e, mais recentemente, de Nelson Ascher, como tradutores. Suas *transcrições* multiplicam-se em *triduições*, *transluciferações*, *transfingimentos*, *transficcionalizações*, *transpoetizações*, *intraduções*, *transfusões*, *transmutações*, projetando ao infinito as possibilidades interpretativas e nomeadoras de todo possível ato de tradução...¹⁸

Leminski segue à risca essa orientação. E como diz Santana, à página 57 de sua dissertação, “...ele não deixava de ser tradutor (e professor) mesmo quando compunha ‘versos originais’”.

Em latim
“porta” se diz “janua”
e “janela” se diz “fenestra”

a palavra “fenestra”

¹⁸ LAGES, S. K. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 260 p.; p. 90-92.

não veio para o português
 mas veio o diminutivo de “janua”,
 “januela”, “portinha”,
 que deu nossa “janela”
 “fenestra” veio
 mas não como esse ponto da casa
 que olha o mundo lá fora,
 de “fenestra”, veio “fresta”,
 o que é coisa bem diversa

já em inglês
 “janela” se diz “window”
 porque por ela entra
 o vento (“wind”) frio do norte
 a menos que a fechemos
 como quem abre
 o grande dicionário etimológico
 dos espaços interiores¹⁹

Mas o poeta mostra a diferença entre o poetar e o traduzir:

Quando faço um poema ou escrevo uma peça de ficção tenho diante de mim a minha vida e a minha experiência bruta. Quando estou traduzindo, tenho um texto diante de mim, a única diferença é esta. (...) Sem dúvida traduzir é mais difícil. Para produzir poesia que é o centro de minha produção, não levo muito tempo. Levo tempo me preparando para entrar no espírito do poema, (...) não sofro para escrever, sofro antes.²⁰

E na mesma entrevista, na mesma página do **Correio de Notícias**, Paulo Leminski comenta seu trabalho com as traduções:

As traduções, (...) são textos que eu considere importante passar para o português. (...) “Pergunte ao pó” é um romance americano dos anos 30, extraordinário principalmente pela força da marcação dos personagens. Há até um diretor de cinema que está a fim de filmar a história e me convidou para fazer o roteiro com ele. (...) “Um atrapalho no trabalho”, que o Beatle publicou em meados dos anos 60. São textos meio de humor, meio experimentais. Este livro deu muito trabalho porque tive que recriar brincadeiras de linguagem e este é o mais difícil no trabalho textual. As brincadeiras de linguagem são intransferíveis, um trocadilho não pode ser passado para outra língua. A tradução mais difícil é a do texto criativo, é como traduzir poesia, que é rigorosamente intraduzível. Não é como a prosa que é um vidro cristalino, (...) A poesia é opaca; se é opaca é uma substância, um objeto, e o objeto não tem tradução. A única coisa que se pode fazer e que se chama de tradução de poesia, é a produção de um análogo. (...) é o que eu chamo de transcrição. Sabia que o livro teria boa receptividade junto ao público jovem porque se tratava de um músico, um ídolo. (...) Joyce talvez seja o

¹⁹ LEMINSKI, P. **La vie en...**, p. 12.

²⁰ O Leminski de Curitiba, a Curitiba de Leminski. **Correio de Notícias**, 19 set. 1986, Programe-se, p. 20.

maior prosador do século XX, e o livro que traduzi, “Giacomo Joyce”, é uma pequena novela com a história curiosa de um amor meio furtivo que ele teve quando morava na Itália. Esta história autobiográfica foi mantida em segredo entre seus papéis e só foi editada muito depois da morte de Joyce, por um irmão dele. É a primeira vez que o texto está sendo traduzido para o português. (...) Jarry é o precursor dos dadaístas e dos surrealistas, um maluco do início do século mais conhecido por suas peças teatrais. Foi ele que inventou o personagem Ubu Rei. E o “Supermacho”, é um romance de 1909 estranhamente moderno: não só a linguagem é muito dinâmica, rápida, enxuta e elétrica, como a temática é brutalmente erótico-pornográfica. Um romance que não teve a mínima dificuldade para dar certo neste 1986. (...) “Sol e aço”, é o testemunho de Yukio Mishima, seu último texto escrito um dia antes dele cometer o harakiri, [aqui há um engano de Leminski, este não é o último texto de Mishima. Sua última obra é a tetralogia **Mar da infertilidade**, 1965-1971, onde o último volume é póstumo]. É meio um ensaio, meio uma reflexão, meio biografia. (...) “Satyricon”, de Petronio que todo mundo conhece porque tem umas traduções por aí. Mas traduções feitas de segunda mão, a minha é a primeira direta do latim. (...) Beckett, “Esperando Godot” é uma das obras-primas do século XX, mas tem também, algumas novelas curtas entre as quais “Malone Morre”, que é uma velha paixão minha. Tenho este livro desde meus quinze anos e esta foi a primeira oportunidade que tive de traduzi-lo. Beckett é um caso curioso de anomalia linguística, É irlandês e como irlandês um falante de língua inglesa. Por volta de 38 ele foi para a França, adotou a língua francesa. É um caso de exilado de sua língua natal. O próprio “Esperando Godot” tem original em francês, e o original de “Malone Morre” também é em francês. Acontece que depois de editado, o próprio Beckett traduziu-o para o inglês. E de repente eu tinha uma anomalia na minha frente: dois originais, porque os dois são do mesmo punho, e claro, Beckett é um excelente tradutor de Beckett, e além disso, um virtuose de línguas. Não tive dúvidas, e fiz o que chamei de bitradução, traduzindo tanto do inglês quanto do francês. Porque há ligeiras discrepâncias de textos, às vezes a frase em inglês é mais extensa do que em francês, tem coisa que o texto francês não tem, fora o fato do sabor das duas línguas ser diferente.

Assim, é no prazer e na busca de sentidos que os trabalhos de tradução se realizam, do mesmo modo que todas as outras atividades desenvolvidas pelo poeta.

3.2 CRUZ E SOUSA, BASHÔ, JESUS CRISTO, TRÓTSKI.

Éramos muito solitários na Curitiba dos anos 70 e 80, na nossa casa da Cruz do Pilarzinho. Conosco viviam Descartes, assombrando o *Catatau*, que lá do seu jeito era assombrado por James Joyce, Lewis Carrol, Ezra Pound. Passavam por lá também os velhos mestres do Hai-kai: Bashô, Buson, (...) Muitas vezes tivemos para o jantar a presença de Maiakovski, François Villon, Oswald de Andrade, Drumond, (sic), Camões, Emily Dickinson, enquanto para o almoço chegavam inopinadamente Trótski, Gandhi, Confúcio. Claro que os vivos também vinham, embora não saibam disso, por isso deixemos assim.²¹
Alice Ruiz

²¹ LEMINSKI, P. **Metaformose, uma viagem pelo imaginário grego**. Apresentação de Alice Ruiz; nota introdutória de Régis Bonvicino. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998. 72 p.; p. 7.

Conforme as conhecidas palavras do poeta, as quatro biografias são o resultado da sua “obsessão” por essas figuras, muito diferentes umas das outras. Escritos no curto prazo de três anos, estes textos: **Cruz e Sousa, o negro branco**, 1983, **Matsuo Bashô, a lágrima do peixe**, 1983, **Jesus aC.**, 1984 e **Leon Trótski, a paixão segundo a revolução**, 1986, são todos publicados pela Brasiliense que, ao editar estas biografias, vinha preencher uma demanda de mercado, como comentado anteriormente. As três primeiras saem por meio da Coleção “Encanto Radical”, de cujo título me aproprio para nomear o Capítulo 3 desta tese. Quanto ao texto referente à Trótski, sai pela Coleção “Antologias & Biografias”.

Reunidas postumamente num único volume com o título **Vida**, essa edição cumpre o desejo do poeta aqui expresso:

Com os três livros que publiquei, o Cruz e Sousa, o Bashô, o Jesus e o que agora estou escrevendo sobre Trótski, quero fazer um ciclo de biografias que, um dia, pretendo publicar num só volume, chamado *Vida*. São quatro modos de como a vida pode se manifestar: a vida de um grande poeta negro de Santa Catarina, simbolista, que se chamou Cruz e Sousa; Bashô, um japonês que era samurai, abandonou a classe samurai para se dedicar apenas à poesia e é considerado o pai do haicai; Jesus, profeta judeu que propôs uma mensagem que está viva 2000 anos depois; Trótski, o político, o militar, o ideólogo, que ao lado de Lênin realizou a grande revolução russa, a maior de todas as revoluções, porque revolucionou profundamente a sociedade dos homens. Revolucionou de tal maneira que a sociedade hoje está dividida em dois blocos: o Ocidental e o Oriental. A vida se manifesta, de repente, sob forma de Trótski, ou de Bashô, ou de Cruz e Sousa, ou de Jesus. Quero homenagear a grandeza da vida em todos os momentos. Depoimento de Paulo Leminski no dia 24/6/85.²²

Penso que estes textos estariam melhor qualificados se chamados de “Ensaaios biográficos”. Essa nomeação se adequaria à sensação que emerge da leitura, a partir de um “contar” que acontece com leveza e sutileza. Nada do academicismo que frontalmente ele negava. Há dados históricos evidentemente, frutos de suas inúmeras leituras durante a vida, que circulam em movimentos acionados pela dicção da prosa leminskiana, extremamente pessoal, marcada pela afetividade, pelo envolvimento sempre urgente com a palavra, pela linguagem poética sempre presente em seus escritos. O que acontece com essas narrativas biográficas é o importante resgate das

²² _____. **Vida**: Cruz e Souza..., p. 6.

figuras que marcam, não um homem mas a humanidade em diferentes momentos do tempo, como Jesus e Trótski, e dois poetas muito especiais como Bashô e Cruz e Sousa.

É bem provável que a Brasiliense tenha estabelecido um “padrão” para as Coleções. De qualquer forma Leminski coloca o seu tom pessoal. Em cada um destes ensaios há uma abertura de impacto, eu diria, escrita pelo poeta para a apresentação do seu biografado. Há também algo de didático, anunciando algumas vezes no final, os livros consultados, algumas sugestões de leituras complementares e comentários sobre as traduções que aparecem no percurso do texto. Cada uma possui aproximadamente setenta páginas, exceto a de Trótski, que chega a mais ou menos 130. Há dedicatórias em cada texto, escritos que foram de forma independente uns dos outros

O ensaio sobre o poeta simbolista, João da Cruz e Sousa (1861-1898), assim inicia:

O Setor de Pessoal da Estrada de Ferro Central do Brasil, vem, por meio desta, denunciar à Diretoria desta Empresa, que foi encontrado em poder de João da Cruz e Sousa, negro, natural de Sta Catarina, funcionário desta Empresa, na função de arquivista, um poema de sua lavra, com o seguinte teor:

Tu és o louco da imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema,
A terra é sempre a tua negra algema,
Prende-se nela a extrema desventura.
[...]
Pede-se providências.

Este livro é uma providência.

Esta providência tomada por Paulo Leminski ao escrever sobre Cruz e Sousa, revela a necessidade sentida pelo poeta de falar sobre o poeta negro e de trazê-lo para o centro, tirá-lo da margem.

Na história do poeta negro catarinense entram muitos outros poetas, como por exemplo, Edgar Allan Poe, pela semelhança entre suas vidas, assim contada por Leminski:

O poeta assimilou sua contradição social, étnica e cultural, em nível onomástico, incorporando ao nome negro João da Cruz o Sousa dos senhores. Cruz. E Sousa. Cruz. Mas Sousa. O nome como marca a fogo de propriedade, uso luso, aliás, os escravos adotando, no Brasil, o apelido

dos seus proprietários. Destino idêntico contemplou-se esse Edgar Allan Poe, precursor do Símbolo, que Cruz e Sousa tanto admirava. Filho de atores pobres, Edgar Poe foi adotado por um *gentleman* do Sul, de nome Allan, que Poe incorporou, mas separava, na assinatura do seu nome, como uma excrescência, delatando em plano gráfico-icônico, seu hibridismo social, coisa que Mallarmé, com olhar icônico e atento às formas, viu muito bem. Em apêndice às traduções de Poe, Mallarmé reproduz a rubrica de Poe...²³

Aproveitando o elo que o sentimento chamado “spleen” provoca entre alguns, sentimento esse expressado por Byron, que também entra na história de Cruz e Sousa como o reflexo do que sentiam os poetas na época romântica, Leminski inclui Baudelaire, que sentia muito “spleen”, Álvares de Azevedo que viveu muito “spleenético”, além do próprio Cruz e Sousa que sabia bem o que significava essa sensação. E mais, à página 22, ele comenta: “Restos desse *spleen* se espalham sobre a náusea de Sartre e a *noia* do cineasta Antonioni, que a explorou, *ad nauseam*, em *L’Avventura*, *La notte* e *L’Eclisse*, os clássicos cinematográficos desse *feeling*. (...) A inutilidade social e produtiva das classes dominantes encontrou sua tradução na inutilidade do trabalho dos artistas: Proust e outros, que morreram de *spleen*”.

Como se percebe, o ensaio biográfico de Leminski foge ao padrão das narrativas do gênero. Essa é solta, fluente, não “colada” a uma cronologia. O movimento é o de um “contador de histórias”. “Jazz”, “blues”, aparecem para mostrar o sentimento dos negros americanos traduzido para o dos negros brasileiros na palavra “banzo”, que chega novamente em Mallarmé, um dos pais do simbolismo, para quem “uma das palavras favoritas era ‘azul’, ‘l’azur’, ‘Blue’, azul. Blues, uma música azul, chamada tristeza”²⁴.

Assim é que, entre nomes e sentimentos, a história de Cruz e Sousa vai se fazendo. Leminski diz que, diferentemente de Bashô que não nasceu poeta, pois “durante os primeiros 40 anos de sua vida, não produziu nenhum poema que pudesse ser chamado de notável, (...) Cruz tinha nascido poeta. Mesmo em suas produções mais verdes, mesmo as mais banais, desponta sempre um pensamento, uma rima, um verso, um jogo de palavras, denunciando o poeta de raça”²⁵. O tema do negro-branco, (e

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

clandestinamente o do branco-negro Leminski) caminha por entre os dados, os traços da raça preservados, ao contrário dos índios, que desde o início do Brasil descoberto foram “massacrados”. O “currículo branco do negro Cruz”. Sob o som de “Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones”, citados no ensaio, Leminski diz que “...nos palcos da vida, Cruz se sentirá sempre aquele ponto invisível, trabalhando na peça, sem direito a aplausos. Invisível. Negro. Cego. Ray Charles. Steve Wonder. (...) Mas viver não é tudo”²⁶.

Nesse retrato de Cruz e Sousa, Leminski deixa claro o lugar e o tempo de onde fala sobre o poeta negro: o seu tempo, o seu lugar. As associações com a arte e os artistas posteriores a Cruz e Sousa mostram isso. Nesse retrato falta ainda Gravita, o grande amor e a grande dor da vida de Cruz e Sousa. Com ela, quatro filhos homens, “dois mortos em vida do poeta, dois logo depois”. Gravita enlouquece, da loucura dela, poemas dolorosos:

Mudez Perversa

Que mudez infernal teus lábios cerra
que ficas vago, para mim olhando
na atitude de pedra, concentrando
no entanto, n'alma, convulsões de guerra!
[...]

Ressurreição

Alma que tu não chores e não gemas,
teu amor voltou agora,
Ei-lo que chega das mansões extremadas,
lá onde a loucura mora!
[...]²⁷

Um último detalhe observado por Leminski e caprichosamente descrito: “Em Cruz, um certo dilema simbolista de fascinação pelo branco, que, em Mallarmé, é a página antes do poema, traduz-se por signos bem evidentes, em tesão pela carne da mulher branca: papel a ser escrito, sexualmente, pela negra tinta”²⁸.

Bashô, (1944-1695), “...seu percurso nos 23 primeiros anos, não deve ter sido muito diverso do currículo dos jovens de sua classe: severa disciplina de corpo e alma,

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*, p. 40-41.

²⁸ *Ibid.*, p. 47.

convivência com os seus, assimilação dos valores da casta samurai. Embora quase a gente nada saiba da infância e da adolescência, parece que não lhe faltou, em casa, o calor que, depois, derramou sobre todos os seres. A julgar por estes haikais, o amor da mãe:

velho lar
eu chorando sobre
o cordão umbilical

eu a pegasse na mão
lágrimas a derretiam
geada de outono²⁹

Bashô encanta Leminski desde há muito tempo. Quando esse ensaio foi publicado, 1983, o poeta estava com 39 anos, tempo já coberto pela afinidade com a brevidade das construções poéticas proporcionadas pelo haikai, e com a prática zen. Essa palavra “zen”, vem qualificando o poeta Leminski em toda a sua trajetória. Falando de Bashô, ele fala dela :

Zen... superficialmente, é uma das inúmeras seitas do budismo chinês que começaram a aportar às ilhas do Sol Nascente, a partir do século VIII, da nossa era.(...) Monge zen, nascido samurai, Bashô botou em prática, no haikai, a fé que alimentou sua alma, durante cinquenta vagabundos anos, com signos substanciais. (...) longa a viagem da palavra sânscrita “dhyana” (= “meditação”), passando pelo chinês “Chang”, para virar “Zen”, no Japão: profunda a influência zen, em toda a cultura japonesa (literatura, artes plásticas, teatro, arquitetura, vida diária). (...) o cristianismo nasceu das palavras de Jesus, o zen brotou de um silêncio de Buda. Um dia, o Iluminado apresentou aos discípulos uma flor, sem dizer palavra, em lugar do costumeiro sermão. Um único discípulo entendeu: Mahakasyapa, primeiro patriarca zen, a doutrina da meditação silenciosa, a concentração descontrainda, a dança quieta, a iluminação súbita, a superação dialética dos contrários, na vida diária*. (...) Isso tudo são palavras. Não foi assim que Bashô assimilou estes valores. Zenicamente, incorporou-os através de práticas. O problema do Budismo é a descoberta da Dor. O resgate da Dor. E a entrega dos que se sacrificam para livrar outros da Dor. (...) Em termos da semiótica de Peirce, a experiência zen seria, eu acho, a tentativa de recuperar a Primeiridade, o ícone, a experiência pura, antes da palavra...³⁰

²⁹ *Ibid.*, p. 77.

* Este trecho aparece em *Anseios crípticos*, p. 15, sob forma de poema, integrado ao conjunto de nove poemas denominado por Leminski “Variações para silêncio e iluminação”. Na citação acima Leminski não faz essa diferenciação.

³⁰ *Ibid.*, p. 110-112.

Assim comentando, entende-se muitos aspectos da construção pessoal de Paulo Leminski e do seu envolvimento com a poesia japonesa, Bashô, haikai. Essa construção que atravessa a obra define-lhe caminhos e atitudes frente a vida e a literatura. Ser “zen” é, finalmente, estar “ligado” silenciosamente ao movimento da vida diária, essa cotidianidade que acompanha aos poetas, aos literatos, aos filósofos desde a modernidade observada e descrita por Walter Benjamin, inspirando que foi por Baudelaire, o primeiro poeta da modernidade.

Uma curiosidade sobre a forma japonesa de armazenar poemas. Existe o “*Nikki*”, que significa “diário”, em japonês. Segundo Leminski, o diário é um dos gêneros mais importantes, o que para nós não se configura como forma literária habitual. Bashô deixou seus diários “recheados de haicais, o mais célebre desses diários é ‘Sendas de Ôku’”³¹.

Nesse ensaio biográfico sobre Bashô, há ainda, para quem interessar, tudo que se queira saber sobre as diferentes formas de haikai, as filosofias que norteiam o karatê e o judô, práticas exercitadas por Leminski, como já se sabe, e uma analogia entre o haikai japonês e sua feitura no ocidente, da qual trago alguns fragmentos que esclarecem essa habilidade entre nós.

Ponto de confluências de inúmeras “religiões”, o zen é uma fé de artistas. Uma fé que valoriza, absolutamente, a experiência imediata. A intuição. O aqui-e-agora. A superfície das coisas. O instantâneo. O pré ou post-racional. (...) As minúsculas pegadas do haikai são visíveis no Imagismo inglês, liderado por Ezra Pound nos anos 20 deste século. Franceses, alemães, até latino-americanos, o praticaram na alvorada deste século. (...) No Brasil, o haikai disse “ô-hayô” com o modernismo de 22. Por via francesa, naturalmente. Tiveram caso com ele, nos anos 20, Afrânio Peixoto, Ronald de Carvalho e, principalmente Guilherme de Almeida, (...) Difícil não desconfiar, de resto, que os poemas-minutos de Oswald de Andrade, micromomentos de superinformação, não tenham inspiração no haikai (...) Nos anos 30, até a celeberrima pedra no caminho de Drummond traz consigo um perfume zen, que acusa, lá atrás, o haikai de Bashô. (...) Millôr Fernandes. Não contente em popularizar a palavra haikai, Millôr ainda produziu alguns dos melhores espécimes no gênero, entre nós³².

Para encerrar, o haikai mais conhecido de Bashô:

³¹ *Ibid.*, p. 108.

³² *Ibid.*, p. 126-128.

Velha lagoa
O sapo salta
O som da água³³

No Posfácio, entre outras coisas, haicais de Leminski:

saudades desfraldadas
nunca esqueço vocês
em minhas orações subordinadas

-garçon, mais uma dose!
coração doendo
de amor e arteriosclerose

pra que cara feia?
na vida
ninguém paga meia

Certas coisas são fatais. Viver exige muitos haicais.
Este por exemplo, é, absolutamente indispensável:

nuvens brancas
passam
em brancas nuvens.³⁴

No ensaio sobre **Jesus**, há uma “Carta de Intenções” que precisa ser transcrita para que se compreenda a escolha de Leminski por alguns aspectos dessa vida que são privilegiados na sua narrativa:

Este livro é dirigido por vários propósitos.

Entre os principais, primeiro, apresentar uma semelhança *o mais humana possível desse Jesus*, em torno de quem tantas lendas se acumularam, floresta de mitos que impede de ver a árvore.

Outra, a de ler o *signo Jesus* como o de um subversor da ordem vigente, negador do elenco dos valores de sua época e proponente de uma *utopia*.

Outra ainda, seria a intenção de revelar o poeta que Jesus, profeta, era, através de uma leitura lírica de tantas passagens que uma tradição, duas vezes milenar transformou em platitudes e lugares-comuns.³⁵

³³ **Ibid.**, p. 81.

³⁴ LEMINSKI, P. **Vida**: Cruz e Souza..., p. 131-32.

³⁵ **Ibid.**, p. 141.

“Ninguém foi mais imaginado que Jesus, (...) Praticamente não há episódio da vida de Jesus, conforme os Evangelhos que não tenha sido traduzido, iconicamente, para a pintura ou a escultura ocidentais: a arte renascentista italiana que o diga”³⁶.

Nessa vida narrada por Leminski há um trabalho especial direcionado pelo poeta para a “palavra de Jesus”, palavra dita, nunca escrita, ouvida e “traduzida” pelos seus apóstolos, Mateus, Marcos, Lucas e João, os “ditos evangelhos canônicos”. As noções de biografia e de tradução aqui se misturam novamente para dar conta dos ditos e feitos do menino judeu criado em Nazareth, que brinca “nas ruelas (...) os eternos jogos da infância, (...) um menino que, um dia, vai mudar o mundo como ninguém. Ihoshuha, Joshua, Josué, Jesus: longa viagem vai fazer este nome”³⁷.

Antes porém de pensar na “palavra” de Jesus, há que se pensar na sua imagem, literalmente criada, imaginada e, como tal, consagrada. Imagem essa que também foi “traduzida”. De boca em boca, um retrato se desenha. E Leminski diz:

Os evangelhos nada nos informam sob a aparência física de Jesus. Não sabemos se era alto ou baixo. Gordo ou magro. De olhos azuis ou castanhos. (...) As igrejas fizeram dele um retrato hiper-idealizado, lindo rosto, quase andrógino, com olhos sonhadores, (...) Tudo que podemos saber de Jesus, fisicamente, é que usasse cabelos compridos: os nazir não cortavam cabelo. Talvez usasse roupa branca: era um traço ritual dos essênios. (...) Fora isso, só temos a tradição da igreja primitiva, que registra que Jesus era feio...³⁸

Assim, entre parábolas, metáforas, apólogos, a palavra de Jesus se dissemina e quem a ouve e nela repara sabe que ali há mistérios. Cultivando a imagem que se tem de Jesus falando para uma multidão, Leminski recupera inúmeras dessas “falas”, pensando-as sob o aspecto de uma linguagem “cifrada” que é, na verdade, o que ele é. Para mostrar isso, o poeta atualiza essa linguagem observando-a dentro do prisma semiótico, de signo, de algo que, representado, faz emergir uma outra significação. É por isso que ele comenta:

As parábolas de Jesus são ícones. E na família dos signos, ícones são signos produtores de informação, signos emissores. Há dois mil anos extrai-se significado das parábolas atribuídas a Jesus pelos evangelhos. Nem é outra coisa que estamos tentando fazer aqui. (...) É a linguagem

³⁶ *Ibid.*, p. 164.

³⁷ *Ibid.*, p. 161.

³⁸ *Ibid.*, p. 165.

de um *nabi*, um profeta como tantos que o povo de Israel produziu, a linguagem de um poeta, que nunca chama as coisas pelos próprios nomes, mas produz um discurso paralelo, um análogo, que os gregos chamavam *parábola*, “desvio do caminho”.³⁹

E então, para encaixar as palavras de Jesus no século XX, mostrando a sua perene atualidade, Leminski busca em uma das suas mais fortes afinidades a base para tal tarefa. Temos então, nesse ensaio biográfico de Jesus, a presença de Joyce. Porque,

de acordo com os evangelhos, Jesus adorava jogos de palavras. Ao convidar os pescadores do mar da Galiléia a segui-lo, disse: “farei de vocês pescadores de homens”. E ao escolher o seu sucessor, Simon Bar-Jona, deu-lhe o nome de “Quefas” = “pedra”, em aramaico, “Pedro, tu és pedra, e sobre esta pedra, edificarás a minha igreja”, paronomástico veio que, no século XX, foi radicalizado no *Finnegans Wake*, pelo irlandês católico, James Joyce. A escritura crística está muito presente, nessa prosa máxima da modernidade, gigantesca e monstruosa parábola que conta a história da queda de um pedreiro irlandês, (...) e sua subsequente ressurreição no velório, quando gotas de uísque dos convivas tocam seus lábios. (...) Para Joyce, a queda de Finnegan do alto do muro é emblema da queda da humanidade, depois do pecado de Adão, legenda fundamental da mitologia judaico-cristã. (...) O wake é todo percorrido pela presença de Patrick, São Patrício, o apóstolo da Irlanda, (...) O olho/ouvido trocadilhesco de Joyce percebe a similaridade dos nomes Pedro/Patrick, brincando com ela, a partir da forma inicial “thuartpatrick”, “you are Peter/Patrick”, “tu és Pedro e sobre essa pedra...”, na abertura do Wake⁴⁰.

Essa analogia reúne aspectos do Leminski leitor, cujas leituras se transformam no fio condutor que percorre a sua obra “costurando” suas palavras. Por isso, em determinados momentos, falando sobre um certo texto de Leminski, como agora nesse sobre Jesus, me ocorre a sensação de que todos os outros aí se misturam, então parece que aqui há partes do **Catatau** ou de **Agora é que são elas**, e mais, nomes de autores entram e saem de todos as frestas, trocadilhos, palavras-valises, “portmanteau”, carregados por Lewis Carroll, Joyce, Laforgue, e agora, no começo de tudo, Jesus? Esses caminhos sinuosos tomados pelo poeta em seus escritos, tanto nos textos breves, poesia, quanto nos em prosa, é que fortalecem isso que chamam de dicção, no caso, a dicção leminskiana, a maneira de trabalhar em movimento de vaivém, a habilidade de trazer para um escrito partes de outro, envolvendo saberes e dúvidas, tecendo tramas e criando espaços de interlocução não apenas no interior de sua obra, mas exteriormente, quando somos envolvidos por esse movimento todo.

³⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 178-79.

Na seqüência de olhares dirigidos a Jesus, aquele sobre a “tradução” de suas palavras é especialmente interessante:

Nenhum evangelho é em aramaico. Jesus já se nos aparece *traduzido*. (...) O de Marcos talvez seja o mais antigo, (...) Seu *approach* é o mais popularesco de todos. (...) estamos lidando com uma documentação heterogênea, advinda de várias fontes, freqüentemente contraditórias, (...) Como achar o verdadeiro Jesus por trás dessa floresta de versões sobre sua pessoa, feitos e ditos? Parece óbvio que os evangelhos representam a compilação de tradições transmitidas oralmente no interior da(s) igreja(s) primitiva(s), “feitos e ditos do Senhor”, passados de boca a boca, de orelha a orelha, evidentemente ampliados e deformados pela imaginação oriental tão afeita a prodígios. (...) o caráter fragmentário e descosturado dos evangelhos confirma essa hipótese. (...) ligados, parataticamente pela conjunção “e”, o que faz deles uma obra aberta, onde outros episódios poderiam ser inseridos sem dano do conjunto. “E Jesus disse”. “E Jesus foi”. “E Jesus veio”. Não resta, porém, dúvida de que, por trás desses ditos e feitos existiu uma pessoa real, de carne e osso, um rabi da Galiléia, que mudou o mundo como poucos. A ser verdade tudo o que dizem os Evangelhos, não há nenhum personagem da antigüidade sobre o qual saibamos tanto quanto sobre Jesus. Infância, família, formação: detalhes mínimos, que não temos sobre Péricles, Sócrates, Alexandre, César Augusto, Cícero ou Virgílio⁴¹.

Na pergunta embutida na citação: “Como achar o verdadeiro Jesus por trás dessa floresta de versões sobre sua pessoa, feitos e ditos?”, entendo-a como uma pergunta retórica, pois Leminski sabe que encontrar “o verdadeiro”, e definitivamente impossível.

No final do ensaio, Leminski dedica cerca de meia dúzia de páginas ao seu “Parabolário”, transcrevendo e comentando passagens de parábolas conhecidas como, por exemplo, a do filho pródigo. Encerra, comentando a origem das traduções dos textos evangélicos feitas por ele de originais gregos e dizendo que “Jesus é um momento de significação ininterrupta: um signo de leitura infinita”.

De acordo com Leminski, **Trótski** é a chave de ouro das suas biografias. E para ele, quem quiser saber o que foi a Revolução Russa, ou a própria história da Rússia basta ler o livro de Fyodor Dostoiévski: **Os irmão Karamásov** (1880). Este romance escrito vinte e cinco anos antes do início da Revolução Russa, que tem os seus primeiros movimentos em 1905, mas que só eclode de fato, doze anos depois, em 1917, é premonitório. Diz Leminski que ele

⁴¹ *Ibid.*, p. 146-47.

não só retrata com perfeição a Rússia passada e presente, em suas estruturas mais profundas, mas ainda prefigura uma Rússia por vir. Quando Dostoiévski escreveu esse romance, Freud apenas engatinhava. Mas nele já se encontra todo o fundamental da teoria freudiana. A luta do pai e do filho pela posse de uma mulher (o velho Karamásov e Dmitri disputam os favores de Grúchenka). O parricídio, o assassinato do pai pelo filho. Para Freud, é o parricídio primordial que funda a civilização. E toda a revolução social de grandes proporções é uma luta dos filhos contra a tirania dos pais (pais, padres, patrões, padrões). Após o que, o ciclo recomeça, os filhos assumindo o poder que, um dia, foi dos pais. Os filhos destroem os pais, porque querem ser como eles. Quando um dos Karamásov mata o pai, começa a Revolução Russa, esse terremoto histórico, onde Trótski teve um papel decisivo⁴².

A preparação da Grande Revolução Russa de 1917, ou da Revolução de Outubro, ou ainda da Revolução Bolchevique contra o czarismo russo, durou praticamente doze anos, nos quais aconteceram “duas guerras e duas revoluções” para que chegassem ao poder. Três nomes que marcam a história mundial estão envolvidos nessa longa e dolorosa trajetória: Lênin, Trótski e Stálin. Segundo Leminski, “todos conheceram a prisão, a deportação, a fuga, o medo da delação, as reuniões secretas, o uso de documentos falsos, todas as agruras de uma intensa vida de criminosos políticos”⁴³.

Desta revolução, Leminski levanta aspectos políticos, ideológicos, culturais. Me detenho em algumas partes do último aspecto, ligando-o a Trótski, um dos maiores intelectuais que a Rússia conheceu e também porque é possível vislumbrar, por meio desse caminho, movimentos intelectuais russos que tiveram grande influência no mundo cultural e intelectual do século XX no ocidente. Esse é o único ensaio biográfico de Leminski com algumas ilustrações, entre elas, desenhos do poeta russo Vladimir Maiakóvski (1893-1930).

Dentro desse quadro cultural russo, Leminski destaca o fato de que os movimentos russos de vanguarda que circulam na Rússia do início do século XX são pré-revolucionários, “que desde o final do século XIX, sacudiam e renovavam a arte européia (expressionismo, impressionismo, *fauves*, futurismo italiano, cubismo, (...). As elites russas circulavam por Paris, Berlim, Londres, Roma, os Ivans do século XX”⁴⁴. O que a Revolução faz na verdade é um corte nesse vínculo entre a arte e a literatura russa

⁴² *Ibid.*, p. 220-21.

⁴³ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 321.

com a arte e a literatura européia, pois “ao inaugurar o mundo da igualdade proletária ao lado do mundo da liberdade burguesa, quebraria a unidade de sentido da Lisboa de Fernando Pessoa à Moscou de Maiakóvski”⁴⁵.

Nesse ensaio, Leminski revisita o importante movimento das ciências da linguagem, por meio do “Círculo Linguístico de Moscou”, o chamado “formalismo russo”, com destaque para Roman Jakobson, um dos grandes afetos do poeta. Nesse círculo foram levantadas questões até hoje pensadas: “o estranhamento, a surpresa, a intertextualidade, a função poética”. Lembra ainda a forte imagem dos balés russos em sua apresentações, sobretudo em Paris, montados por “Diaghilev, empresário de raro gênio, que revelou ao mundo valores do naipe de Stravinski, (...) na música e de um Nijinski e uma Ana Pavlova na dança. (...) Basta dizer que Diaghilev teve como cenaristas: Picasso, Braque, Matisse, (...) a nata da pintura ocidental”⁴⁶. A Rússia é tão intensamente profunda culturalmente nesse início de século XX que vem confirmar, segundo Leminski, as palavras poundianas de que os artistas são realmente “as antenas da raça”.

Pensando sobre a Revolução Russa e Trótski, Leminski reencontra Maiakóvski, outra de suas afinidades essenciais, sobre quem ele diz: “Seu longo poema sobre ‘Lênin’, por exemplo, é um mero exercício de grandiloquência vazia: o grande Maiakóvski está alhures, nos poemas iniciais, radicalmente experimentais, nos poemas de amor, nas peças de circunstância...”⁴⁷. O panorama dessa Rússia, construída pelo poeta é bem familiar. Nomes como Chagall, Kandinski, Eisenstein, Górkí, circulam nos anos 20 do século passado não só em Moscou mas no mundo. Mas para Leminski, “a miragem de uma lua-de-mel entre a rebeldia das vanguardas e o Estado soviético é pura ilusão. (...) Maiakóvski suicidou-se em 1930 [aos 37 anos], Eisenstein acabou domesticado, fazendo filmes patrióticos, (...) A revolução devorou seus filhos mais talentosos. (...) A maior parte deles teve destino trágico ou doloroso: exilados, desaparecidos, suicidados, confinados em campos de concentração ou simplesmente

⁴⁵ *Ibid.*, p. 320-21.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 321.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 331.

castrados em sua criatividade...”⁴⁸. Foi nesse contexto que o poeta Maiakóvski, “perseguido durante toda a sua vida pela acusação de ser incompreensível para as massas, (...) lançou a frase-síntese do programa da LEF: [em russo, Frente Esquerda da Arte, uma revista da qual ele era o diretor], ‘sem forma revolucionária, não há arte revolucionária’”⁴⁹.

É nessa atmosfera que Trótski se constrói como político e intelectual. Segundo Leminski,

era um homem de gosto literário muito cultivado. Escritor de tremenda força (algumas páginas da *História da Revolução Russa* são obras-primas de vigor e finura), conhecia o romance francês, a poesia inglesa e alemã, que lia no original. (...) Suas posturas em matéria de arte e literatura estão melhor expressas no volume *Literatura e Revolução*, onde aborda temas como ‘O Futurismo’, ‘A cultura e a Arte Proletárias’, ‘A política do Partido na Arte’ ou ‘Arte Revolucionária e Arte Socialista’. Esse livro tem uma história curiosa. Foi fundamentalmente escrito no verão de 1922. Trótski pretendia apenas redigir o prefácio para a edição estatal das suas *Obras*, que estava para sair. Mas Trótski era acometido de uma verdadeira grafomania, índice de sua exuberância teórica e argumentativa; nunca se contentou apenas em fazer. Ele tinha que dizer, para si e para os outros o que significava o que estava fazendo. Era um obcecado pelo sentido: não se conformava em viver num mundo sem significado. E assim, em vez de um mero prefácio, saiu um livro inteiro, a mais lúcida meditação sobre a arte e literatura deixada por um bolchevique⁵⁰.

Foi talvez o lado ambicioso e egocêntrico de Trótski, segundo Leminski, que o conduziu para a derrocada final, para a perda do poder, para o exílio. Na realidade os bolcheviques nunca o consideraram um dos seus. Da mesma forma, ele “nunca conseguiu ver nos companheiros seus iguais”. Ele era evidentemente diferente pela inteligência, cultura. Era um grande escritor. Mas a arrogância nele se movimentava com frequência. Teve perdas pessoais intransponíveis, filhos mortos, “suicidados”, além das amarguras próprias do exílio naquelas circunstâncias. Morreu assassinado, com uma picareta enterrada na cabeça por um agente seu, Mornard.

No final do ensaio sobre Trótski, Leminski inclui alguns apêndices que trazem palavras de Trótski sobre determinados assuntos, como por exemplo, cinema e religião. Há o testamento por ele deixado. Há ainda indicações de Leminski sobre a bibliografia e

⁴⁸ *Ibid.*, p. 323.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 327-28.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 329-30.

crítica da biografia, além da listagem das obras de Trótski. Uma informação final: “...há gerações, o público soviético não tem acesso a nenhuma obra de Trótski. Durante seu laboriosíssimo exílio/diáspora, de 13 anos, levou consigo, nas condições mais adversas, grande massa de documentos, cartas, mensagens e manuscritos. Constituem hoje os “Trótski Archives’, e estão na Houghton Library, na Harvard University, nos Estados Unidos”.

Terminadas as “leituras” dos ensaios biográficos, nota-se que Leminski prioriza em todos eles a linguagem, a literatura, a arte. Em todos os biografados há menções a isso. A questão da religião e da revolução se tornam secundárias. São pretextos ou paratextos para que se pense a linguagem, a sua atualização pela leitura. Leminski está sempre criando uma “coterie”, o que significa uma reunião de autores, de artistas, uma história literária sem fronteiras ou cronologia, uma história literária de afinidades que ele elege.

3.3 LEMINSKI BIÓGRAFO, LEMINSKI BIOGRAFADO: O FECHAMENTO DO CÍRCULO DAS AFINIDADES ELETIVAS

Perfeição só existe na integração/dissolução
Do sujeito no objeto.
Na tradução do eu no outro.
É por isso que você gostou
tanto desse livro.
Você, agora, sabe
Você, eu sou Cruz e Sousa.⁵¹
Paulo Leminski

Estas palavras fecham o ensaio biográfico de Leminski sobre Cruz e Sousa. Fecham também, apropriadamente, o capítulo que dediquei às biografias e às traduções do poeta. Por meio delas uma forte imagem surge: a de um movimento circular que envolve as palavras traduzidas, as vidas biografadas, o autor, o tradutor e o biógrafo Paulo Leminski. E mais, o meu olhar e as minhas palavras também como autora deste texto, como tradutora da obra desse autor pela minha leitura e como biógrafa da história de vida desta obra. O círculo de afinidades eletivas que inspiram o poeta se reúne à

⁵¹ *Ibid.*, p. 66.

afinidade que mantenho com ele e com muitos dos seus eleitos. É mais um elo que se fecha.

A questão da escolha de Leminski pelos nomes traduzidos e biografados vem ao encontro da minha escolha em biografar o conjunto de sua escritura, o seu fazer literário. Nesses encontros todos, permeados pelas leituras do próprio Leminski, pelas leituras que faço de seus textos atravessadas pelas leituras de outros que faço por meio dele, acontece a história, porque como diz Leyla Perrone-Moisés: “Toda história é uma leitura do passado. Na história literária, a leitura é constitutiva do fato, já que os fatos literários (obras) só encontram a sua realização plena na leitura: eles são programados para (re)acontecer na leitura, criando sentidos que renascem e variam a cada época. ‘O poema’, diz Octávio Paz, ‘é uma virtualidade trans-histórica que se atualiza na história, na leitura’”⁵².

Assim, ao ler, não apenas a obra poética, tradutória e biográfica, mas os romances, a prosa poética, os ensaios “crípticos” sobre obras e autores ou aqueles sobre diferentes veios de pensamento do autor Leminski, transformo minha leitura numa atitude histórica quando recupero por meio dela a obra do autor aqui pensado, dando-lhe um lugar e atribuindo-lhe um papel dentro do campo literário local e nacional. Ao considerá-la como tal, situada que está no seu tempo e em suas circunstâncias, essa obra pode ser vista historicamente não apenas como o reflexo de uma realidade mas sobretudo como uma realidade em si. Transformada que foi pela “leitura” que o Leminski indivíduo e o Leminski autor fazem do seu tempo histórico por meio de uma escritura, a obra traz consigo a pluralidade inerente a todos aqueles olhares que se debruçam sobre o fato histórico. E a configuração que a obra adquire, a de ser simultaneamente um fato literário e histórico, possibilita a resposta positiva para a epígrafe que abre esta tese: “Ler a história como literatura, ver na literatura a história se escrevendo, isto é possível?”. O caminho percorrido até aqui mostra que é possível.

A produção dos ensaios biográficos e das traduções, retomadas nesse momento sem as questões “de mercado” que as envolve porque isso já foi pensado e discutido, reaparecem aqui como textos criativos que são dentro do conjunto de outros textos do

⁵² PERRONE-MOISÉS, *Altas literaturas...*, p. 59-60.

autor Leminski. Desejo pensá-las como movimento de interlocução entre autores provenientes de diferentes tempos, numa não-linearidade cronológica, conforme a lista enumerada das afinidades eletivas do poeta, que atualiza o tempo histórico que as idas e vindas do presente para o passado e vice-versa, promovem. Leminski pensa seus autores reunindo-os numa contemporaneidade que aproxima diferenças. Isso parece encaixar-se no pensamento de T. S. Eliot, resgatado por Leyla Perrone-Moisés: “O sentido histórico compele um homem a escrever não meramente com sua própria geração em seus ossos, mas o sentimento de que o conjunto da literatura européia desde Homero, e dentro dela o conjunto da literatura de seu próprio país, tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea”⁵³.

Entendo que Leminski faz isso muito bem. Ele circula, conforme o já visto, por autores onde possa buscar a idéia do novo como sentido de algo que cabe em seu tempo presente, mesmo naqueles mais antigos, pois o novo independe do tempo dessas vidas. **Vida** é uma prova disso. E mesmo sem ter lido Italo Calvino, ele pressente que a noção de “clássico”, na pós-modernidade em que vivemos, não se confunde mais com a noção de tradição. Segundo Leyla Perrone-Moisés, para Calvino: “A tradição (...) ‘é uma continuidade cultural’, mas que existe sempre a partir de um presente da leitura: ‘O dia de hoje pode ser banal e mortificante, mas é sempre um ponto em que nos situamos para olhar para a frente ou para trás. Para poder ler os clássicos, temos de definir ‘de onde’ eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal”⁵⁴. Ou ainda mais adiante, quando Perrone-Moisés diz que:

Em suas catorze definições do que é um clássico, Calvino como Borges, privilegia a leitura e a subjetividade do leitor (as marcas que a obra deixa ‘nas dobras da memória’, a autodefinição que o leitor nele encontra), mas também aponta algumas virtudes próprias das obras: a inesgotabilidade do sentido (“Um clássico é um livro que nunca termina de dizer aquilo que tinha para dizer”); a resistência aos comentários (“Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si...”); o efeito-surpresa (“Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos”)...

⁵³ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 151.

Nos ensaios biográficos e nas traduções leminskianas há essa posição de estar, a partir do presente, lançando um olhar retroativo aos autores com os quais trabalha, isso não apenas porque é um homem do tempo presente mas pela forma como ilumina os seus ensaios e traduções. Isso é visível nas já comentadas introduções que faz às biografias, por exemplo. E há, sem dúvida, nos autores biografados e nas obras traduzidas as características mencionadas por Calvino, as quais considero exemplares, entre elas, a de que a idéia de “clássico” está vinculada também ao sentido do inesgotável que há em cada texto, a sempre possível re-significação.

O próprio Leminski comenta sobre isso em vários momentos. Na tradução que fez do texto **Satyricon**, de Petrónio, em entrevista para o jornal **O Estado do Paraná**, 1986, para Lorena Klenk, ele diz: “O que eu quis foi trazer viva e dinâmica para o agora uma obra que era viva e dinâmica há dois mil anos atrás”. Comentando a tradução, diz a jornalista que a tradução vem “com o máximo de fidelidade ao sentido original, mas com uma linguagem 1986”, segundo o próprio Leminski. “Linguagem 1986”, é por exemplo traduzir a expressão: “Por Júpiter capitolino” simplesmente por “Céus!” e sentir-se à vontade para permear a tradução de um clássico milenar com expressões como “encarar” e “esse não é o meu negócio”. Nesse momento críticas aconteceram acusando Leminski de ter “modernizado excessivamente a obra”. Outras valorizaram-na, tal como a do professor de Língua e Literatura Latina Ariovaldo Peterlini, da USP: “Certo estou de que, se Petrónio fosse contemporâneo nosso e escrevesse hoje o **Satyricon**, escreveria provavelmente como Leminski escreveu”.

Traduções e biografias, foram certamente exercícios literários de Leminski que suscitaram comentários. Num artigo escrito para a revista **Livro Aberto**, José de Mello Júnior traz palavras de Nelson Ascher: “A história não se faz com o ‘se’, mas se seu fígado não tivesse cedido antes, é lícito supor que o talento de Leminski o teria conduzido mais à prosa, onde seus projetos – pelo que se pode deduzir de seus dois romances – eram tão ousados e, sim, ambiciosos, que mesmo seu trabalho de tradução – Joyce, Petrónio, Becket, etc., poderia ser lido como um aprendizado, uma preparação

para o futuro, um futuro em prosa”⁵⁶. Penso como Ascher, de que este teria sido um caminho bem provável para o direcionamento da obra de Paulo Leminski. Tanto que é nessa crença, a do valor literário da prosa leminskiana, que sobre ela decidi escrever, pensando com isso numa maior divulgação destes textos, já que, como se sabe, o poeta recebe mais “olhares” que o prosador.

⁵⁶ MELLO JÚNIOR, J. de. Leminski: prosa e poesia de um polaco mulato. **Livro Aberto**, n. 12, p. 12-13, maio 1999.

CONCLUSÃO

Ouço ao longe, muito longe, a voz do eco que me
chama, mas já não tenho um nome para ser
chamado. Que deuses me tomam como matéria
prima? Em que fábula me transformo?¹

Paulo Leminski

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemefaso
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotermorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose²

Reservo para este momento final as palavras do livro, **Metaformose** (1994), de onde extraio a epígrafe e o poema que abrem a conclusão. Nesse poema concreto escrito na década de 80, incluído em **Caprichos e relaxos** (1983), e que serve mais tarde de título para o livro póstumo, a exemplo dos jogos de “caça palavras”, há nele aquelas “escondidas”, que, encontradas, apontam para o ciclo de uma vida: SER, MORTE, FETO, MAE, MATER, a própria transformação da vida, embaralhada na desmontagem da palavra metamorfose. Tendo sido pensado a princípio, de acordo com os Editores, como “uma releitura ensaística das *Metamorfoses* de Ovídio, metamorfoseou-se em uma experiência criativa, na qual o autor se reflete no personagem, inserindo neste mito muito de sua viagem interior”³.

¹ LEMINSKI, P. **Metaformose, uma viagem...**, p. 39.

² **Ibid.**, p. 13.

³ **Ibid.**, p. 14.

Quanto à epígrafe, ela também foi escolhida porque mostra não só as palavras com as quais o livro **Metaformose** termina mas, mais que isso, o seu final promove um retorno ao primeiro texto de Leminski, o **Catatau**, que da mesma forma acaba com uma pergunta: “Bêbado como polaco que é, Bêbado, quem me compreenderá? E não só aí a semelhança. Na introdução à edição brasileira de **Metamorfoses**, de Ovídio, há a seguinte explicação:

Metamorfoses são um longo e contínuo poema em 15 livros, (...) Narra-se em ordem cronológica a mudança da forma dos homens em animais, plantas e minerais desde a origem mitológica do mundo até o tempo do poeta. O poema tem caráter etiológico, isto é, conta a origem dessas mesmas plantas, animais e minerais, articulada em torno de fábulas em que se registra uma transformação. É precisamente no descrever essa transformação que se percebe a capacidade plástica da linguagem de Ovídio, que capta a dinâmica fantasiosa de membros humanos a desformar-se antes para então se conformar em nova figura cuja origem do primeiro espécime mitologicamente ali se narra. As *Metamorfoses* apresentam espetacularmente como que os efeitos especiais da linguagem verbal”.⁴

Essa explicação esclarece bem a viabilidade da comparação com o **Catatau** feita por alguns estudiosos da obra de Leminski, tal qual Bonvicino, nas “Notas sobre *Metaformose*”, à página 9 do livro homônimo e a leitura de Romulo Salvino, à página 87 de sua dissertação. Somando-se a isso, a minha percepção dessa aproximação. Sob a forma de uma linguagem cujos “efeitos especiais” são visíveis, no **Catatau** flora, fauna, minerais, constituem a paisagem frente a qual Descartes estranha a nova terra. Essa exemplar “fala”, ilustra: “...orto e zoo, oca de feras e casa de flores. (...) A dois lances de pedras daqui, volta e meia, dois giros; meia volta, vultos a três por dois”⁵. Quanto à Narciso, personagem mitológico de **Metaformose**, uma fala tocante, entre outras: “A luz está fraca, as ondas destas águas parecem cansadas, como a mulher depois do orgasmo. Sinto diminuir a força de tudo, as pedras sobem lentamente como plumas, já sem força para se agarrar ao chão...”⁶.

Em Descartes e Narciso, o movimento do ego, tal qual em Leminski. Desse modo, início e fim de um caminho se unem pelo traço forte de um “eu” que se des-

⁴ OVÍDIO, 42 a.C. – 17 c d.C. **Metamorfoses de Ovídio**. Tradução de Bocage; introdução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000. 224 p.; p. 9.

⁵ LEMINSKI, **Catatau...**, p. 13.

⁶ _____. **Metaformose, uma viagem...**, p. 39.

forma e se con-forma, trans-formado em Bêbado e em Fábula. Ao fazer isso, reúne simbolicamente, por meio da palavra, o indivíduo e o autor Leminski, o começo e o fim de sua obra e, resgatando a ambos, o começo e o final desta tese.

E o que se diz depois de debruçar-se durante quatro longos anos sobre um autor e sua obra? O que aconteceu durante este tempo? O que se transformou com esta leitura e o que esta leitura transformou? No jogo de palavras, um acontecimento real, transformei-me. A experiência alheia é tão brutal quanto a nossa própria. A esperança alheia é tão forte quanto a nossa. O medo alheio é tão assustador como o nosso. Os rostos aflitos ou suaves, amargos ou doces, são os mesmos em todos nós. O que muda é a máscara, não o rosto. Assim é que olho hoje para o indivíduo Leminski, aquele que habita dentro do autor Leminski mas que não foi objeto desse estudo. Mesmo assim construí uma face humana inevitável. Paralelamente a ela, a face literária foi também se desenhando. Foi visível no trajeto que antecedeu a escritura da tese, a descoberta de um volume de textos do poeta que naquele momento eu desconhecia, conforme anunciei. Seus poemas, que com familiaridade eu lia, foram cedendo espaço para os outros textos que tomaram conta simultaneamente do meu interesse. E mais uma face, desta vez histórica, encaixou-se com as outras faces num corpo em consonância com as marcas de seu tempo. Paulo Leminski é um autor do seu tempo. Viveu “a dor e a alegria” de pertencer à geração conflituosa dos anos 70. E desse lugar, enfrentou, como diz Marguerite Duras, “a solidão da escrita, (...) sem a qual o texto não se produz, ou então a gente se acaba, de tanto procurar escrever. (...) É a solidão do autor, a solidão da escrita. (...) Essa real solidão do corpo transforma-se na outra, inviolável, a solidão da escrita”⁷.

No conjunto dos textos escritos por Leminski vejo aprofundamento, leveza, prazer. A leveza proposta por Calvino: “A gravidade sem peso, (...) assim como a melancolia é a tristeza que se tornou leve...”⁸. Ou ainda: “...a literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver”⁹. Isso é o que Leminski

⁷ DURAS, M. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 116 p.; p. 14-15.

⁸ CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. 1. ed. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 142 p.; p. 32.

⁹ *Ibid.*, p. 39.

fez, sucumbir ao apelo da escritura para poder resistir, enquanto pode, ao apelo de não viver. Vejo também em seus escritos, o prazer pregado por Roland Barthes, o prazer da escritura. Por meio dela, a busca do sentido, a voracidade em juntar as peças do quebra-cabeça que é a vida, o viver. Encontrar esses sentidos é a força que o movimenta em direção à escritura. E, ao encontrar o prazer na leitura de sua obra fatalmente penso novamente em Barthes quando diz:

Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do autor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer do meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure, (...), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “a pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.¹⁰

Acredito que os textos de Leminski tenham sido escritos no prazer e que há em sua obra, ainda, um espaço onde esse prazer não foi descoberto. Mas está lá, esperando por esse leitor que pode usufruí-lo, alargando os efeitos de sentidos já encontrados nos poemas. A sensação de ter a imagem que hoje tenho da totalidade da obra do poeta me mostra o tamanho do salto para onde me conduziu este estudo.

Quanto à vida dela, o tempo como sempre, o dirá. Romulo Salvino comenta:

Leminski é um escritor que, embora razoavelmente conhecido do público em geral, pelo menos daquele mais afeito à literatura, ainda não logrou propriamente um espaço no cânone literário brasileiro – isso apesar de diversos estudiosos, com as mais variadas orientações teóricas, terem avaliado bastante favoravelmente a sua obra, como são os casos de Leo Gilson Ribeiro, Antônio Risério, Régis Bonvicino, Boris Schnaidermann, Ivan da Costa, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés e Carlos Ávila, apenas para citar em ordem cronológica alguns pioneiros, sem considerar a sua maior ou menor importância para os estudos leminskianos. A fortuna crítica em torno de sua produção é ainda bastante pequena, embora sempre crescente...¹¹

A questão do reconhecimento não é simples. Às vezes, uma única obra transforma um autor em “eterno”, como por exemplo, Augusto dos Anjos. Outros, nem mesmo chegam a existir. Independente do quanto escreve, dependente da qualidade com

¹⁰ BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 86 p.; p. 8-9.

¹¹ SALVINO, *op. cit.*, p. 18.

que escreve, e às vezes nem isso conta, nunca se sabe o momento em que um autor recebe o reconhecimento. Leyla Perrone-Moisés, em seu livro tão especial sobre os autores-críticos, pensando a questão do reconhecimento, tece considerações: “A magnífica obra de Guimarães Rosa que, ao aparecer suscitou mal-entendidos e não foi rapidamente reconhecido. (...) Reconhecer um grande escritor, logo que ele surge, é tarefa difícil. Considerando que é o tempo, e, ao longo deste, a adesão de uma comunidade de leitores que vão conferir autoridade ao julgamento, há sempre o risco do engano”.¹²

Esse tempo inicial já passou para Paulo Leminski. Ele possui o reconhecimento de uma comunidade e de muitos dos seus pares. Mas ainda há coisas que precisam acontecer para que seu reconhecimento efetivo se instale. Uma destas coisas, acredito, é o reconhecimento pela Academia, no sentido em que essa expressão tem sido usada, como o espaço da Universidade. Entendo que há uma resistência do meio acadêmico menos a sua obra que a sua figura. Pouco se fala nas universidades do autor Leminski. Nem mesmo aqui, neste lugar onde nasceu e produziu.

Não há como negar, e quem conhece sabe disso, a qualidade literária dos textos leminskianos. Pensar nisso me conduz a uma idéia interessante que encontrei na biografia de Hannah Arendt, escrita por Julia Kristeva, cujo título é **Le génie féminin**, ainda sem tradução no Brasil. Ela diz:

Tout le monde a une vie et beaucoup d'entre nous ont des aventures, plus au moins amusantes, qui alimentent la chronique familiale, parfois le journal local ou même télévisé; cela ne fait pas pour autant une biographie mémorable. Appelons 'génies' ceux qui nous obligent à nous raconter leur histoire parce qu'elle est indissociable de leurs inventions, des innovations versées au développement de la pensée et des êtres, de la floraison de questions, de découvertes et de plaisirs qu'elles ont créées. Leurs apports nous concernent si intimement que nous pouvons les recevoir sans les enraciner dans la vie de leurs auteurs. L'impact de certaines oeuvres ne se réduit pas à la somme de ses éléments. Il dépend de l'incision historique qu'elles opèrent, de leurs répercussions et de leurs suites, bref, de notre réception. Quelqu'un s'est trouvé à cette intersection, en a cristallisé les chances: le génie est ce sujet-là. Peu importe s'il n'a fait que naître, travailler et mourir. Nous le dotons d'une biographie pour mesurer que celle-ci n'explique pas le surplus, le luxe, l'effraction. Toutefois, si nous l'accordons aux génies, et pas à tout le monde, c'est pour tenir en alerte: par-delà l'invention, l'oeuvre ou

¹² PERRONE-MOISÉS, *Altas literaturas...*, p. 128-29.

l'action, il existe quelqu'un, quelqu'un a vécu. Sommes-nous quelqu'un? Êtes-vous quelqu'un? Essayez d'être quelqu'un!*

Assim é que, entendendo as palavras de Kristeva, não somos todos dotados da possibilidade de termos a vida biografada. Isso acontece com aqueles que por determinadas razões, são especiais, aqueles que, de alguma maneira, criaram ou viveram algo que lhes deu esse lugar de personagens de uma biografia. Paulo Leminski está entre eles, e pressentiu em vida ainda, que haveria esse lugar. O que lhe aconteceu não foi uma fama póstuma, a qual, segundo Hannah Arendt “é uma das variantes mais raras e menos desejadas da FAMA, embora seja menos arbitrária e muitas vezes mais sólida que outros tipos, pois raramente é concedida à mera mercadoria. Quem mais lucraria está morto e, portanto, não está à venda”¹³. Leminski experimentou o sabor da fama em vida, houve momentos em que ele a viveu plenamente. Mesmo tendo contribuído com “o mercado”, como se sabe, essa não foi uma prática permanente. Além do que, mesmo assim, produziu muito, trabalhou consideravelmente para seus quarenta e quatro anos, dos quais pelo menos vinte e cinco dedicados à literatura.

A morte prematura, a precariedade emocional e a decadência física em que se encontrava, contornam-lhe hoje a figura com um ar meio místico. Mas não o vejo como tal. Para as dores que teve na vida, para quem justificou-se perante certos caminhos com palavras como essas, “...maremotos em mares mortos. Pai morto. Mãe morta. Filho

* KRISTEVA, J. **Le génie féminin**: Hannah Arendt: Tome premier. Paris: Fayard, 1999. 408 p.; p. 9-10.

“Todas as pessoas possuem uma vida e muitos dentre nós viveram aventuras mais ou menos divertidas que alimentam a crônica familiar, às vezes o jornal local ou mesmo a televisão; no entanto, isso não serve de pretexto para uma biografia memorável. Chamemos de ‘gênio’, aqueles que nos levam a contar sua história porque ela está vinculada às suas invenções, às inovações destinadas ao desenvolvimento do pensamento e dos seres, da floração de perguntas, de descobertas e de prazeres que ela criaram. Suas contribuições nos dizem respeito de forma tão particular que não podemos recebê-las sem enraizá-las na vida de seus autores.

O impacto de certas obras não se reduz à soma de seus elementos. Depende da incisão histórica que elas operam, de suas repercussões e da forma pela qual nós as recebemos. Quem quer que se encontre nessa intersecção, tem nela, uma possibilidade de torná-la real: o gênio é esse indivíduo. Pouco importa se ele não fez senão nascer, trabalhar e morrer. Nós o dotamos de uma biografia para ter a medida de que ela não se explica pelo excesso, pelo luxo, por algum fato complicado. No entanto, se nós atribuímos isso aos gênios e não a todas as pessoas, é para que fiquemos atentos: para além de uma invenção, de uma obra ou de uma ação, existe alguém, alguém viveu tudo isso. Somos nós alguém? Você é alguém? Tente ser esse alguém!”. Tradução de minha responsabilidade.

¹³ ARENDT, **Homens em tempos...**, p. 133.

morto. Irmão morto. Como querer que minha vida não seja torta?”¹⁴, transformar-se em mito não era certamente o seu desejo. Aliás, ele deixou por escrito a forma pela qual desejaria ser lembrado. Transcrevo-a, do livro de Toninho Vaz, página 309:

O Resto Imortal

Quisera não morrer de todo. Não o meu melhor. Que o melhor de mim ficasse, já que sobre o além sou todo dúvidas. Queria deixar aqui nesse planeta não apenas um testemunho de minha passagem, pirâmide, obelisco, verbetes numa obscura enciclopédia, campos onde não cresce mais capim.

Queria deixar meu processo de pensamento, minha máquina de pensar, a máquina que processa meu pensamento, meu pensar transformado em máquinas objetivas, fora de mim, sobrevivendo a mim.

Durante muito tempo, cultivei esse sonho desesperado

Um dia, intuí. Essa máquina era possível.

Tinha que ser um livro.

Tinha que ser um texto. Um texto que não fosse apenas um texto, como os demais, um texto pensado. Eu precisava de um texto pensante. Um texto que tivesse memória, produzisse imagens, raciocinasse.

Sobretudo, um texto que sentisse como eu.

Ao partir eu deixaria esse texto como um astronauta solitário deixa um relógio na superfície de um planeta deserto.

Claro, eu poderia ter escolhido um ser humano para ser essa máquina que pensasse como eu penso. Bastava conseguir um aluno. Mas pessoas não são previsíveis. Um texto é.

A impressão do meu processo de pensamento não poderia estar na escolha das palavras nem no rol dos eventos narrados. Teria que estar inscrito no próprio movimento do texto, nos fluxos da sua dinâmica, traduzindo para o jogo de suas manhãs e marés.

Um texto assim não poderia ser fabricado nem forjado. Só podia ser desejado.

Ele mesmo escolheria a hora de seu advento.

Tudo que eu poderia fazer nessa direção era estar atento a todos os impulsos, mesmo os mais cegos, nunca sabendo se o texto está vindo ou não.

Era óbvio, um texto assim, teria no mínimo, que levar uma vida humana inteira. Na melhor das hipóteses.

Acredito que o sonho de Paulo Leminski Filho se realizou. Ele aqui deixou uma vida humana inteira, por meio de suas palavras.

¹⁴ VAZ, op. cit., p. 278.

REFERÊNCIAS

1. LEENHARDT, J. e PESAVENTO, S. J. (Orgs.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998. 308 p.; p. 9. (Momento).
2. PALLARES-BURKE, M. L. G. **As muitas faces da história**: nove entrevistas. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 349 p.; p. 16, 217, 248, 274, 275.
3. BRÉCHON, R. **Estranho estrangeiro**: uma biografia de Fernando Pessoa. Tradução de: Maria Abreu e Pedro Tamen. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. 598 p.; p. 1; 15, 17-19.
4. BURKE, P. **A Escola dos Annales (1929-1989)**: a Revolução Francesa da historiografia. Tradução de: Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 154 p.; p. 104.
5. CESAROTTO, O.; SOUZA LEITE, M. P. **Jacques Lacan**: uma biografia intelectual. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 11-12.
6. PAZ, O. **Sóror Juana Inés de La Cruz**: as armadilhas das fé. 2. ed. Tradução de: Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998. 164 p.; p. 16.
7. TEIXEIRA, I. New historicism. **Cult**, p. 32, dez. 1998.
8. FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Tradução de: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998. 80 p.
9. ARENDT, H. **A condição humana**. 10. ed. Tradução de: Roberto Raposo; posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. 354 p.; p. 15-16, 135, 190.
10. LE GOFF, J. **Os intelectuais na Idade Média**. Tradução de: Maria Júlia Goldwasser. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. 144 p.; p. 8, 10, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 29, 31, 32, 39, 40, 52, 54, 57, 60, 64, 78, 81, 96, 118, 120, 123.

11. VERGER, J. **Homens e saber na Idade Média**. Tradução de: Carlota Boto. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999. 278 p.; p. 9. (Educar).

12. LAGARDE, A.; MICHARD, L. XXe siècle: les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1962. 704 p.; p. 601-02. (Lagarde & Michard, v. 6).

13. _____. XVIIe siècle: les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1970. 450 p.; p. 8-9, 13. (Lagarde & Michard, v. 3).

14. DARNTON, R. **Boemia literária e revolução**: o submundo das letras no Antigo Regime. Tradução de: Luís Carlos Borges. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. 272 p.; p. 10, 14-15, 32.

15. SILVA, H. R. da. **Texte, action et histoire**: réflexions sur le phénomène de l'engagement. Paris: Édition L'Harmattan, 1994. 134 p.; p. 21.

16. CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. Tradução de: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação da Liberdade, 2002. 436 p.; p. 21, 24, 30-33, 39, 47, 122, 134, 169.

17. LAGARDE, A.; MICHARD, L. XIXe siècle: les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1969. 576 p.; p. 8. (Lagarde & Michard, v. 5).

18. HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1993. 350 p.; p. 18, 21-23.

19. WEINHARDT, M. Baudelaire: a conquista da modernidade. In: PAZ, F. M. (Org.); HARDMAN, F. F. [et al.]. **Utopia e modernidade**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. p. 37, 39, 42, 44. (Pesquisa; n. 12).

20. ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de: Denise Bottmann. 2. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. 253 p.; p. 7, 133, 135, 146, 149.

21. BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. 272 p.; p. 23-25, 29, 70, 78-89, 93. (Obras escolhidas; v. 3).

22. ARAÚJO, R. **Edgard Allan Poe: um homem em sua sombra**. São Paulo: Ateliê Ed., 2002. 143 p.; p. 22.

23. SILVA, H. R. da. **Fragmentos da história intelectual: entre questionamentos e perspectivas**. Campinas, SP: Papirus, 2002. 159 p.; p. 15-16, 22. (Coleção textos do tempo).

24. CHARTIER, R. **Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit**. Tradução de: Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001. 190 p.; p. 4, 46, 51.

25. LEMINSKI, punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl. **Correio de Notícias**, 04 jul. 1986. não paginado.

26. PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. 240 p.; p. 10-13, 30, 36, 59-60, 72, 128-29, 151, 181.

27. MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. 435 p.; p. 15.

28. _____. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**. [S. l.], 1979.

29. SANTANA, I. J. **Paulo Leminski: intersemiose e carnavalização na tradução**. São Paulo, 2002. 161 f., f. 57, 179-181. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Língua e Literatura Inglesa e Norte-Americana, Universidade de São Paulo.

30. LEMINSKI, P. Vida e literatura: distâncias. **Pólo Cultural**, 06 abr. 1978.

31. _____. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, S. [et al.]. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 283-306; p. 284, 285.

32. GUIMARÃES, D. Leminski. **Nicolau**, 1988, p. 6-10; p. 6, 7, 8, 9.

33. FERNANDES, J. C. Leminskianos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 1999, Caderno G, p. 5.

34. ASSUNÇÃO, A. Leminski: o bandido que sabia latim. **Medusa**, n. 6, p. 1-18; p. 3, 5, 7-9, ago./set. 1999.

35. SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. 94 p.; p. 16, 20, 42, 63, 67-68, 70-72, 73, 74, 78, 89. (Brasil: os anos de autoritarismo).

36. **PAULO Leminski**. 2. ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. 67 p.; p. 5, 6, 7, 10, 12-13, 15-17, 20, 23, 26, 27, 32, 33, 34, 40-44, 51, 56, 57. (Série Paranaenses, n. 2).

37. LOPES, R. G. Meu encontro com a “besta dos pinheirais”. **Radar**, p. 18-21, set./out. 2002.

38. FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Memória de vida: Paulo poeta Leminski. 1944 – 1989**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1989. 32 p.; p. 3, 8, 10, 19, 21, 22, 23, 24.

39. GOTLIB, N. B. **Clarice uma vida que se conta**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995. 493 p.; p. 39.

40. FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução de: António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro; prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. 3. ed. Lisboa: Vega: Passagens, 1992. 164 p.

41. CHARTIER, R. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Tradução de: Mary Del Priori. 2. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1999. 119 p.; p. 33, 34, 39, 40, 44-47, 50, 53, 55, 56, 80, 104, 189.

42. BURKE, P. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.10, n.º 19, p. 83-97, 1997.

43. HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, L. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 10-43.
44. PUECH, J.-B. Du vivant de l'auteur. **Poétique**, Paris, n.º 63, p. 279-299; p. 280, sept. 1985.
45. BONNET, J.-C. Le fantasme de l'écrivain. **Poétique**, Paris, n.º 63, p. 261-277; p. 262, 280, sept. 1985.
46. BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001. 191 p. (A obra prima de cada autor, 52).
47. ZILBERMAN, R. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Ed. SENAC, 2001. 131 p. (Ponto futuro; 3).
48. BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de: Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 376 p.; p. 23, 37-38, 42.
49. HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. 102 p.; p. 9, 11, 21.
50. BARBOSA, I. C. A experiência humana e o ato de narrar: Ricoeur e o lugar da interpretação. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, ANPUH/Ed. Unijuí, v. 17, n. 33, p. 295, 300-02, 304, 1997.
51. LEVI, G. Usos da biografia. In: FERREIRA, M. e AMADO, J. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 167-91; p. 167, 169-70, 173.
52. ROUSSEAU, J.-J. **As confissões de Jean-Jacques Rousseau**. Tradução e prefácio de Wilson Lousada. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1948. 595 p.; p. 7.
53. FERRO, M. La biographie, cette handicapée de l'histoire. **Magazine littéraire**: L'individualisme – le grand retour. Paris, n. 264, p. 85-93; p. 85-86, avr. 1989.

54. LORIGA, S. A biografia como problema. In: REVEL, J. (Org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Tradução de: Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. 264 p.; p. 229, 235-36, 241.
55. BLOOM, H. A inevitável presença do autor. **Folha de S. Paulo**, 29 out. 1995.
56. SCHMIDT, B. B. Construindo biografias... historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. In: **Estudos Históricos**: indivíduo, biografia, história. São Paulo: Editora Fundação Getúlio Vargas, n. 19, p. 3-21; p. 3, 4, 5, 6, 8, 1997.
57. ZAMBRANO, M. **A metáfora do coração e outros escritos**. Tradução de: José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993. 149 p.; p. 73.
58. MAUROIS, A. **Aspects de la biographie**. Paris: Bernard Grasset, 1930. 261 p.; p. 31, 51, 52, 232, 238.
59. ELMANN, R. **Ao longo do riocorrente**: ensaios literários e biográficos. Tradução de: Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1991. 287-301 p.; p. 278.
60. FILIZOLA, A. **O cisco e a ostra**: Agustina Bessa-Luís biógrafa. Campinas, 2000. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos e Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. 398 f.; f. 67.
61. REALEZA sem pompa. **Veja**, São Paulo, p. 100, 13 fev. 2002.
62. VAZ, T. [Antonio Carlos Martins Vaz]. **Paulo Leminski**: o bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001. 378 p.; p. 20, 28, 30, 31, 36, 38, 41, 46, 47, 49, 50, 59, 61, 71, 72, 73, 74, 77, 82, 87, 89-129, 104, 109, 110, 111, 112, 116, 165, 172, 174, 184, 185, 186, 232, 239, 262, 268, 285, 294, 304, 309, 311, 342-43, 360, 361, 362.
63. BOURDIEU, P. L'illusion biographique. In: **Actes de la recherche en Sciences Sociales**, n. 62-63, p. 69-72; p. 69, 70, juin 1986.

64. LE GOFF, J. **São Luís**. Tradução de: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 1999. 862 p.; p. 20.
65. MORAIS, F. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. 736 p.
66. ERIBON, D. **Michel Foucault e seus contemporâneos**. Tradução de: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 244 p.; p. 10, 16.
67. MARQUES, F. **Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 136 p.; p. 76, 102.
68. ESTENSSORO, H. As máscaras de Mishima. **Bravo!**, p. 26-33, maio. 2002.
69. MISHIMA, Y. **Cores proibidas**. Tradução de Jefferson José Teixeira. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. 568 p.
70. MORAES, P. R. B. de. **Fidalgos do café e livros do Brasil: Monteiro Lobato e a criação de Editoras nacionais**. Rio de Janeiro, 1995. 116 f.; f. 74. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
71. GAGNEBIN, J. M. **Walter Benjamin: os cacos da História**. São Paulo: Brasiliense, 1982. 96 p.
72. WERNECK, H. Livros. **Isto É**, p. 15-17, 26 jun. 1985.
73. BACK, S. Leminskino (um filme para ser lido). **Folha de S. Paulo**, 28 jul. 2002, Caderno Mais!, p. 10.
74. CAMARGO, P. Leminski sobre tela. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 ago. 2002, Caderno G.
75. CARVALHO, T. Um outro (ou mais um) Leminski. **O Estado do Paraná**, 25 ago. 2002, p. 7.

76. **CAROS AMIGOS**. Rebeldes Brasileiros: homens e mulheres que desafiaram o poder. Paulo Leminski e Mário Pedrosa. [S.l.]: Editora Casa Amarela, v. 2, n. 9, s/d, p. 642-657.

77. NICOLATO, R. Poesias de guardanapo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 out. 2002, Caderno G, p. 1.

78. FERNANDES, J. C. A revolução dos dândis. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 out. 2002, Caderno G, p. 4.

79. NICOLATO, R. Consangüinidade nada aparente. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 nov. 2002, Caderno G, p. 5.

80. MARTINS, F. Parque da Ciência será aberto no dia 8. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 nov. 2002, p. 5.

81. LACERDA, C. L. de. Leminski, ou para além do mito local. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 nov. 2002, p. 10.

82. LACERDA, C. L. de. Leminski: dândi, por que não? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 dez. 2002, p. 10.

83. ASSOCIAÇÃO BAMERINDUS. Poesia é jóia, não bijouteria. **Folha do Livro**, n. 13, abr. 1987.

84. LÉVI-PIARROUX, Y. L'autre de l'historien. **Espaces Temps**. Paris, n. 59-61, p. 47-55; p. 48, 1995.

85. KONDER, L. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989. 144 p.; p. 11, 45-46.

86. BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Tradução de: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. 256 p.; p. 196-197. (Obras escolhidas; v.2).

87. TREVISAN, D. **Em busca de Curitiba perdida**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. 90 p.; p. 9, 42.
88. LEMINSKI, P. Nossa linguagem. **Revista Leite Quente**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba/Casa da Memória, v.1, n.1, p. 8-12, mar. de 1989.
89. CICLO DO PENSAMENTO CURITIBANO, 1, 1984. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1984. p. 55-59; p. 56.
90. LEMINSKI, o Petrônio dos anos 80. **O Estado do Paraná**, 26 jan. 1986, Almanaque, não paginado.
91. LEMINSKI, P. O Conto do conto. **Pólo Cultural**, 25 maio 1978.
92. SANTOS, M. R. dos. Wilson Martins, um profissional da leitura. **Top Magazine**, p. 13, 10 abr. 1999.
93. LEMINSKI, P. Vítola receita poesia. **Pólo Cultural**, 10 jul. 1978.
94. SANDMANN, M. Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. In: **Revista Letras**, p. 121-141; p. 140, jul./dez. 1999.
95. LEMINSKI, parnasiano-chic viciado em carne humana. **O Estado do Paraná**, 11 set. 1987. não paginado.
96. MORAES, P. R. B. de; SOUZA, M. G. de. Invisibilidade, preconceito e violência racial em Curitiba. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, n. 13, p. 7-14, 1999.
97. PERRONE-MOISÉS, L. Leminski, tal que em si mesmo. **Revista USP**, p. 99, set./nov. 1989.
98. LOPES, R. G. Anseios, ensaios, insights. **Cult**, jan. 2002. p. 21.

99. KASPCHAK, C. Descartes cannabis. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 ago. 1999, Caderno G, p. 6.
100. SANCHES NETO, M. Uma leitura narcisista. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 nov. 1997, Caderno G, p. 6.
101. SOSSÉLLA, S. R. **Caprichoso & relaxado**. Maringá: Centro Educacional Nobel, 1990. 49 p.; p. 9.
102. DALA STELLA, C. Literatura e publicidade. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jul. 1999, Caderno G, p. 8.
103. BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 256 p.; p. 114-15. (Obras escolhidas; v.1).
104. POUND, E. **Abc da literatura**. Tradução de: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. 219 p.
105. CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. 196 p. (Signos, n. 2).
106. MELLO, H. F. de. Drummond, o antibusto. **Cult**, p. 42-49; p. 45, out. 2002.
107. GINSBERG, A. **Uivo, kaddish e outros poemas**. Tradução de: Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999. 130 p.; p. 9-10. (L&PM Pocket; v. 188).
108. BLOOM, H. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de: Arthur Nastrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 210 p.
109. SALVINO, R. V. **Catatau: as mediações da incerteza**. São Paulo: EDUC, 2000. 314 p.; p. 18-22. (Hipótese).

110. FAVARETTO, C. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979. 186 p.; p. 23, 32.
111. GONÇALO JÚNIOR. Bem mais que uma batida. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 17 ago. 2001, Cultura, p. 6.
112. MOHYLOVSKI, P. Não sou poeta de fim de semana. **Folha de S. Paulo**, 07 jun. 1992, Caderno Letras, p. 6.
113. MUNCINI, M. A.; VILLANI, A. As memórias de Fernanda Pivano, tradutora italiana da Geração *Beat*. **Cult**, p. 5-11, p. 5, 8, mar. 2002.
114. LOPES, R. G. Uma poesia entre o lema, o mim e o apocalipse. **Nicolau**, s/ data, p. 10.
115. LEMINSKI, P. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, S. [et. al.]. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 283-306; p. 284-85.
116. WORMS, L. S.; COSTA, W. B. **Brasil século XX**: ao pé da letra da canção popular. Curitiba: Nova Didática, 2002. 200 p.; p. 138-142.
117. SCHNAIDERMAN, B. Em torno de um romance enfeitado. **Revista USP**, p. 107-112; p. 99, set./nov. 1989.
118. GARSCHAGEN, B. **Vertigem**. Disponível em: Blog spot. Acesso em: 14 fev. 2003.
119. BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: **Cadernos de Mestrado**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. p. 8-56.
120. FANTE, J. **Pergunte ao pó**. Tradução de: Paulo Leminski. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. 165 p.

121. SCHNAIDERMAN, B. Simbioses poéticas (Leminski tradutor). **Nicolau**, s/ data, p. 24.
122. LAGES, S. K. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 260 p.; p. 90-92.
123. MELLO JÚNIOR, J. de. Leminski: prosa e poesia de um polaco mulato. **Livro Aberto**, n. 12, p. 12-13, maio 1999.
124. OVÍDIO, 42 a. C. – 17 cd. C. **Metamorfoses de Ovídio**. Tradução de Bocage; introdução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000. 224 p.
125. DURAS, M. **Escrever**. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 116 p.; p. 14-15.
126. CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. 1. ed. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 142 p.; p. 32, 39.
127. BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 86 p.; p. 8-9.
128. KRISTEVA, J. **Le génie féminin**: Hannah Arendt: Tome premier. Paris: Fayard, 1999. 408 p.; p. 9-10

FONTES CONSULTADAS NA PESQUISA DOCUMENTAL

a) Bibliografia de Paulo Leminski

LEMINSKI, P. **Agora é que são elas**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 2, 11, 13, 15, 19, 20, 76, 85, 98 (Circo de letras, 21).

_____. **A lua no cinema**. [S.l.]: Arte Pau-Brasil, 1989.

_____. **Anseios crípticos**: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias. Curitiba: Edições Criar, 1986. 142 p.; p. 16, 29, 41, 42, 44, 50, 51, 61-63, 73, 74, 75, 77, 78, 107.

_____. **Anseios crípticos 2**. Curitiba: Criar Edições, 2001. 118 p.; p. 7, 9-17, 19-23, 25, 29-30, 37-38, 43, 48, 63, 71, 75, 76, 89-91.

_____. **Caprichos & relaxos** (incluindo os poemas de *Não fosse isso...* e *Polonaises*) 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1983. 54 p.

_____. **Catatau**. Curitiba: Edição do autor, 1975. 214 p.

_____. **Catatau**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1989. p. 7-8, 13, 14, 15, 17, 24, 28, 32, 34, 35, 40, 41, 44, 46, 62, 63, 65, 67, 71, 72, 75, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91-92, 94, 101, 107, 109, 111, 128, 137, 152, 165, 166, 185, 195, 208.

_____. **Cruz e Souza, o negro branco**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 79 p. (Encanto radical, 24).

_____. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 15, 18, 23, 42, 47, 56, 59, 70, 77, 83, 87, 89, 90, 97, 108-110, 116.

_____. **Ensaio e anseios crípticos**. Organização e seleção de Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997. 97 p. (Polo Editorial do Paraná, 7).

_____; BONVICINO, R. **Envie meu dicionário**: cartas e alguma crítica. Colaboração de Tarso M. de Melo. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999. 272 p.; p. 17, 21, 25, 32-35, 37, 39, 40, 41, 42-45, 47, 48, 52, 56, 60, 63, 72, 80, 81, 108, 111, 115, 116, 157, 159, 183, 186, 188, 193, 208-210, 212, 238, 239, 240, 262-264, 267.

_____; PIRES, J. **Quarenta clics em Curitiba**. Curitiba: Etecetera, 1976. 40 folhas soltas.

_____. **Quarenta clics em Curitiba**. 2. ed. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1990. 40 folhas soltas.

_____; VIRMOND, J. **Winterverno**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994. não paginado.

_____. **Winterverno**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. não paginado.

_____. **Guerra dentro da gente**. São Paulo: Scipione, 1988. 64 p.

_____. **Guerra dentro da gente**. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1997. 64 p. (Diálogo). p. 32-36.

_____. **Jesus A. C.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **La vie en close**. São Paulo: Brasiliense, 1991. 182 p.; p. 12, 19, 31, 34, 48, 51, 62.

_____. **Matsuó & Bashô**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 103 p. (Encanto radical, 40).

_____. **Melhores poemas de Paulo Leminski**. Seleção de Fred Góes e Alvaro Marins. São Paulo: Global, 1996. 220 p.; p. 9, 11-12, 16, 31, 32, 33, 40, 42, 49, 50, 54, 60, 69, 70, 84, 89, 91, 92, 111, 139, 183, 205. (Os melhores poemas, 33).

_____. **Metaformose, uma viagem pelo imaginário grego.** Apresentação de Alice Ruiz; nota introdutória de Régis Bonvicino. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998. 72 p.; p. 7, 13, 14, 39.

_____. **não fosse isso e era menos/não fosse tanto e era quase.** Curitiba: ZAP, 1980. n. p.

_____. **O ex-estranho.** Organizado por Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996. 80 p.; p. 14-15, 38, 39, 46. (Catatau).

_____. **Polonaises.** Curitiba: Edição do autor, 1980. n. p.

_____. **Trótski: a paixão segundo a revolução.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Uma carta uma brasa através – cartas a Régis Bonvicino: (1976-1981).** Seleção, introdução e notas de Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992. 187 p.; p. 27.

_____. **Vida:** Cruz e Souza: Bashô: Jesus: Trótski. Porto Alegre: Sulina, 1990. 348 p.; p. 6, 24, 27, 29, 39-41, 47, 66, 77, 81, 108, 110-12, 126-28, 131-32, 141, 146, 147, 161, 164, 165, 177, 179, 220-21, 237, 320, 321, 323, 327-31.

b) Acervo pessoal da autora

AGORA é que são elas é relançado na Feira do Poeta. **Jornal do Estado**, 24 ago. 1999, p. d3.

AJZENBERG, B. Configuração do mito. **Folha de S. Paulo**, 06 jun. 1999, Caderno Mais!, p. 9.

AMIGOS homenageiam o poeta Paulo Leminski. **Jornal do Estado**, 26 ago. 2000. n. p.

ANTENORE, A. Leminski, entre o capricho e o relaxo. **Folha de S. Paulo**, 26 maio 2001, Folha Ilustrada, p. 5.

ASSUNÇÃO, A. Leminski: o bandido que sabia latim. **Medusa**, n. 6, p. 1-18, ago./set. 1999.

ÁVILA, C. “Flashes” de uma trajetória. **Revista USP**, p. 101-106, set./nov. 1989.

BLOOM, H. A inevitável presença do autor. **Folha de S. Paulo**, 29 out. 1995.

BONVICINO, R. A antilírica concisa do poeta Paulo Leminski. **Folha de S. Paulo**, 21 ago. 1994, p. 6.

BRAND, J. O Adão pelado. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jul. 1999, Caderno G, p. 3.

BRÜGGEMANN, F. Poeta era o maior crítico da linguagem. **O Estado do Paraná**, 11 jun. 1989, p. 2.

CAMARGO, P. Fragmentos de um homem comum. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jul. 1999, Caderno G, p. 3.

CARTAS de Leminski vem à luz. **Folha de S. Paulo**, 07 jun. 1992, Caderno 2, p. 6.

CÉU embaixo. **Folha de S. Paulo**, 15 ago. 1999, Caderno Mais!, p. 5.

CHAGAS, L. Além do mito. **Isto É**, p. 99, 25 abr. 2001.

Coleção *Catatau*: uma coedição FCC/Iluminuras. Lançamento nacional no Perhappiness 1996. **OccaM**, Curitiba, maio. 1996, p. 18.

COURI, N. Dez anos sem Leminski, o samurai apocalíptico. **O Estado de S. Paulo**, 19 jun. 1999, Caderno 2, p. 5.

DESTEFANI, C. Tempos modernos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 01 dez. 2002, p. 24.

Entrevista concedida a Douglas Diegues por José Castello. **Cult**, jun. 2001. p. 5-9.

_____. Fragmentos de um homem comum. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 1999, Caderno G, p. 5.

_____. Leminskianos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 1999, Caderno G, p. 5.

_____. Procura-se Leminski. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jul. 1999, Caderno G, p. 8.

_____. Travessia em mar bravio. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 nov. 1998, Caderno G, p. 5.

FERRAZ, H. O sol urbano da poesia brasileira. **Cult**, p. 15-17, jul. 1997.

FISCHER, L. A. Biografias são para observar de perto a trajetória da vida alheia. **Folha de S. Paulo**, 28 jan. 2002. p. 11.

FLORES, R. E se ainda me lembro muito bem. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 ago. 2001, Caderno G, p. 5.

HOME page sobre o poeta é coordenada por Alice Ruiz. **Jornal do Estado**, 24 ago. 1999, p. d3.

IV SEMANA PAULO LEMINSKI “IMAGEM & MOVIMENTO”. UNESP, Faculdade de Ciências e Letras – Campus Araraquara: 29-31 out. 2001. 1 cartaz: preto e branco.

KASPCHAK, C. Polaco mostrou talento com a música. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 1999, p. 6.

LEITE, Z. C. A vida mata Paulo Leminski. **Folha de Londrina**, 09 jun. 1989, p. 30.

LEMINSKI, P. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, S. [et. al.]. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 283-306.

_____.; SUPLICY, J. Winterverno. **Folha de S. Paulo**, 30 set. 2001, Caderno Mais!, p. 24.

LOPES, A. M. Na falta dos grandes gestos inaugurais. **O Estado do Paraná**, 06 jun. 1999, Almanaque, p. 1.

_____. O poeta da face pop. **O Estado do Paraná**, 06 jun. 1999, Almanaque, p. 1.

_____. Um catatau de sonhos na mochila. **O Estado do Paraná**, 06 jun. 1999, Almanaque, p. 8.

LOPES, R. G., Anseios, ensaios, insights. **Cult**, p. 21-24, jan. 2002.

_____. Paulo Leminski. **Folha de Londrina**, 23 ago. 1992, Caderno Letras.

MARTINS, W. De imitação em imitação. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 ago. 1999, Caderno G, p. 8.

MEDEIROS, J. São Paulo homenageia Leminski. **Jornal do Estado**, 31 ago. 1999, p. d5.

MENDONÇA, M. A. *Catatau*: um gabinete de raridades. **OccaM**, Curitiba, maio 1996, p. 3 e 4.

MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Cultura. Suplemento literário n. 48, jun. 1999, p. 1-3.

MONTEIRO, N. A agitação de dez anos sem Leminski. **Paraná**, 13 ago. 1999, p. 8.

NEM que maldito, o poeta morre irreverente e incompreendido. **O Estado do Paraná**, 11 jun. 1989, p. 2.

NICOLATO, R. A literatura em cena. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 01 dez. 2002, Caderno G, p. 3.

_____. Anseios um tanto crípticos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 abr. 2001, Caderno G, p. 1.

O suicídio da vanguarda. **Folha de Londrina**, 05 ago. 1973. Caderno 3, p. 1.

O último livro de Paulo Leminski. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09 out. 2001, Caderno G, p. 3.

PALKA, A. L. Retrospectiva Leminski chega à São Paulo. **O Estado do Paraná**, 13 maio 1990, p. 13.

PAULO Leminski. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 1999, Caderno G, p. 1.

PAULO Leminski dez anos depois. **O Estado do Paraná**, 06 jun. 1999.

PAULO Leminski. **Jornal do Estado**, 28 ago. 2000.

PERIN, A. O poeta e suas mulheres. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 1999, Caderno G, p. 7.

PERHAPPINESS. **Cult**, p. 5, nov. 2002.

PERHAPPINESS 99: 10 anos Paulo Leminski (1944-1989). [S.l.: s.n.], 13-29 ago. 1999. 1 cartaz: color.

PERIN, A. Para conhecer a obra de Paulo Leminski. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 ago. 1999, Caderno G.

PESSOA, C. A. Um poema do Paulo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 ago. 2000.

PÔSTER-POEMA: homenagem do Caderno 2 da Folha de Londrina a Paulo Leminski (1944-1989). **Folha de Londrina**, 09 jun. 1989, Caderno 2, p. 30.

REVISTA faz dossiê sobre escritor. **Jornal do Estado**, 24 ago. 1999, p. d3.

RIBEIRO, A. Peça se inspira na obra do poeta curitibano. **Jornal do Estado**, 24 ago. 1999, p. d3.

RUIZ, A. Ao aniversário de morte um convite à vida. **O Estado do Paraná**, 06 jun. 1999, Almanaque, p. 3.

ROCHA, F. As cartas e o poeta. **Bravo!**, p. 40-44, ago. 1999.

SANCHES NETO, M. Poeta da sensibilidade adolescente. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 jun. 1999, Caderno G, p. 8.

SANTIAGO, S. O biógrafo, a cidade e um fantasma. **O Globo**, Rio de Janeiro, 01 set. 2001.

SANTOS, M. R. dos. Wilson Martins, um profissional da leitura. **Top Magazine**, p. 10-13, 10 abr. 1999.

SCHLEDER, E. Há 20 anos, verdura amadurecia no eixo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 ago. 2001, Caderno G, p. 12.

_____. Paulo Leminski, uma saga polaco-afro-zen-tupiniquim. **Cult**, p. 18-20, jan. 2002.

SLOWIK, H. Polêmicas e irreverência. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 1999, Caderno G, p. 6.

UM *Perhappiness* multimídia. **Jornal do Estado**, 8 ago. 1999, p. 1.

VÍTOLA, P.; MARCHESINI, C. Leminski é cada vez mais. **O Estado do Paraná**, 22 ago. 1999, Almanaque, p. 3.

XAVIER, V. Contos e alguma crítica. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jul. 1999, Caderno G, p. 8.

ZIBORDI, M. Leminski prazer em conhecer. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 jun. 2001, Caderno G, p. 1.

c) Fontes eletrônicas *online*

BONVICINO, R. **Com quantos paus se faz um Catatau**. Disponível em: <http://www.uol.com.br> Acesso em: 14 fev. 2003.

CARRASCO, L. **O enigma Catatau, a obra prima de Paulo Leminski**. Disponível em: Ekklesia. Acesso em: 14 fev. 2003.

GARSCHAGEN, B. **Vertigem**. Disponível em: Blog spot. Acesso em: 14 fev. 2003.

LEMINSKI, P. **Catatau**. Disponível em: <http://www.leminski.hpg.ig.com.br/catesp.htm> Acesso em: 14 fev. 2003.

SALVINO, R. V. **Catatau – as meditações da incerteza**. Endereço não disponível. Acesso em: 14 fev. 2003.

TOLEDO, P. de. **Catatau no ar**. Disponível em: Kamiquase. Acesso em: 14 fev. 2003.

TOLENTINHO, O. **Prosa de invenção no Brasil**. Endereço não disponível. Acesso em: 14 fev. 2003.

d) Acervo da Casa da Memória

COUTINHO, W. Um ímã de modernidade. **Jornal do Brasil**, 09 jun. 1989, não paginado

FALTAM edições da obra de Leminski. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 jun. 1989, p. 4.

HILÁRIO, P. Antes tarde do que nunca. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Curitiba, 04 jul. 1989.

KLENK, L. A. E vem aí um livro de poemas. **O Estado do Paraná**, 26 jan. 1986, Almanaque, não paginado.

LEMINSKI, P. A central elétrica: projeto para texto em progresso. **Pólo Cultural**, 15 jun. 1978.

_____. A inteligência provinciana. **Pólo Cultural**, 30 mar. 1978.

_____. As mil e uma (in)utilidades da poesia. **Pólo Cultural**, 13 jul. 1978.

LEMINSKI, P. **Descartes com lentes**. Curitiba: Ócios do Ofício, 1993. 30 p. (Buquinista - Prosa experimental, 1).

_____. Do mundo para o Bigorriho. **O Estado do Paraná**, 28 mar. 1976.

_____. Literatura e classes sociais. **Pólo Cultural**, 11 maio 1978.

_____. **O templo de Dario**: um poema de pé, um poema de pedra. [S.l.: s.n.], 1978. não paginado. (Doação do fotógrafo Dico Kremer).

LEMINSKI, P. Ready made: retrato da foto quando poesia. **Pólo Cultural**, 21 set. 1978.

_____. Régis Hotel: começando por cima. **Pólo Cultural**, 18 maio 1978.

_____. Riverão e Sussuarana na terra do texto. **Pólo Cultural**, 22 jun. 1978.

_____. Significado do símbolo. **Pólo Cultural**, 07 set. 1978.

_____. X poetas & uma geração possível a partir de uma idéia de Régis Bonvicino curtida com Alice e Caetano. **Pólo Cultural**, 12 out. 1978.

NAPOLITANO, M. Um lírico no auge do capitalismo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Curitiba, 27 maio 1996, Caderno G, p. 2.

NICOLATO, R. Poeta provisório permanente. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Curitiba, 21 nov. 2000, Caderno G, p. 6.

O LIVRO de poemas do Paulo Leminski tá no papel. **Diário Popular**, 13 jun. 1980. não paginado.

PERHAPPINESS. **Leia**, n. 129, não paginado, 1989.

SAMWAYS, M. B. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: HDV Livros, 1988. p. 123-124.

UM Rimbaud curitibano. **Jornal do Brasil**, 09 jun. 1989, não paginado

VILLELA JR, J. Brilha Leminski. Brilha. **Correio de Notícias**, 04 dez. 1986, não paginado

BIBLIOGRAFIA

ABREU, M. (org.). **Leitura, história e história da leitura**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 1999. 640 p. (Coleção Histórias de Leitura).

Alice Ruiz. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. 48 p. (Série Paranaenses, n. 3).

ALTHUSSER, L. **O futuro dura muito tempo, seguido de Os Fatos**: autobiografias. Organização e apresentação de Olivier Corpet e Yann Moulier Boutang; tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 316 p.

ANDERSON, C. G. **James Joyce**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. 147 p. (Vidas literárias).

ARAÚJO, A. de **Paulo Leminski**: o discípulo zen de Bashô. Curitiba, 1996. 37 f. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira e Língua Portuguesa) – CEPPE, Sociedade Educacional Tuiuti.

ARAÚJO, I. L. **Foucault e a crítica do sujeito**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2000. 220 p. (Pesquisa; n.44).

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987. p. 1-50.

BARRETO, L. **O homem que sabia javanês e outros contos**. Introdução de Myriam de Filippis. Edição integral. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, n. 5, 1997. 100 p.

BARROS, D. P. de; FIORIN, J. L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin Mikhail. São Paulo: EDUSP, 1994. 82 p. (Ensaio de Cultura, 7).

BARTHES, R. **Sobre Racine**. Tradução de Antonio Carlos Viana Porto Alegre: L&PM, 1987. 160 p.

BASHO, M. **Trilha estreita ao confim**. Tradução de Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 1997. 95 p.

BEAUVOIR, S. de. **A cerimônia do adeus, seguido de entrevistas com Jean-Paul Sartre (agosto-setembro 1974)**. Tradução de Rita Braga. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 604 p.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. 272 p. (Obras escolhidas; v. 3).

BERTIN, C. **A última Bonaparte**. Tradução de Rachel Meneguello. São Paulo: Paz e Terra, 1989. 415 p.

BOURDIEU, P. A conquista da autonomia: a fase crítica da emergência do campo. In: _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 63-110.

_____. Como ler um autor? In: _____. **Meditações pascalianas**. Tradução de Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 103-111.

_____. La logique des champs. In: _____. **Réponses**. Paris: Seuil, 1992. 71-89.

_____. O campo intelectual: um mundo à parte. In: BOURDIEU, P. **Coisas ditas**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica de Paula Montero. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 169-180.

_____. Por uma ciência das obras. In: _____. **Razões práticas sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1997. p. 53-89.

BRAIT, B. **A personagem**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1990. n. p. (Princípios; v. 3).

BURKE, P. **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes São Paulo: Editora UNESP, 1992. 356 p. (Biblioteca básica).

_____ e PORTER, R. (org.). **História social da linguagem**. Tradução de Alvaro Hattner. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 266 p. (UNESP/Cambridge).

BURMESTER, A. M. de O. **A (des)construção do discurso histórico: a historiografia brasileira dos anos 70**. 2. ed. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998. 144 p.

_____. Musil e a kakânia: as ironias da modernidade. In: PAZ, F. M. (org.); HARDMAN, F. F. [et al.]. **Utopia e modernidade**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. p. 95-109. (Pesquisa; n. 12).

CALVET, L. **Roland Barthes: uma biografia**. Tradução de Maria Ângela da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993. 298 p.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997. 414 p.

CAMUS, A. **Le premier homme**. [S.l.]: Éditions Gallimard, 1994. Cahiers Albert Camus, 7.

CANETTI, E. **A língua absolvida: história de uma juventude**. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 309 p.

_____. O ofício do poeta: discurso proferido em Munique, em 1976. In: **A consciência das palavras**. São Paulo: Companhia das Letras. p. 275-286.

CARDOSO, C. F. S. **Narrativa, sentido, história**. Campinas, SP: Papirus, 1997. 272 p. (Coleção Textos do Tempo).

CARVALHO, T. [Maria Aparecida Oliveira de Carvalho]. **O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas**. 1. ed. São Paulo: Cone Sul, 2000. 128 p.

CASSADY, N. **O primeiro terço**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Porto Alegre: L&PM, 2001. 248 p. (Coleção L&PM Pocket).

CASTELLO, J. **Fantasma**. Rio de Janeiro: Record, 2001. 382 p.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. 352 p.

_____. **A invenção do cotidiano**: 2. morar, cozinhar. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. 372 p.

CHADWICK, W. e COURTIVRON, I. de (org.). **Amor & arte**: duplas amorosas e criatividade artística. Tradução de Ana Luísa Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. 228 p.

CHARTIER, R. Textos, impressos e leituras. In: _____. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1985. p. 121-140.

CHAUVEAU, A. **Questões para a história do presente**. Tradução de Ilka Stern Cohen. Bauru, SP: EDUSC, 1999. 132 p. (Coleção história).

CITATI, P. **Goethe**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 507 p.

CLARK, K. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998. 381 p. (Perspectiva).

DAL BELLO, J. A. **Drama histórico**: leitura metateatral de Brecht a Dorst. São Paulo: USP, 1997. (tese de Doutorado).

DARNTON, R. **Edição e sedição**: o universo da literatura clandestina no século XVIII. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 260 p.

_____. **O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Revisão técnica de Ciro Flamarion Cardoso. Tradução de Sônia Coutinho. 2. ed. 3. reimp. Rio de Janeiro: Graal, 1986. 364 p. (Biblioteca de história, 13).

DELEFOSSE, M. S. Temporalité psychique dans l'écriture de l'histoire de vie. In: **Le langage et l'homme**: Revue de L'Institut Libre Marie Haps. De Boeck Université, v. XXXII, n. 2-3, p. 91-98, septembre 1997.

DEMARCHI, A. **Passagens**: antologia de poetas contemporâneos do Paraná. [et. d.] seleção de textos de Ademir Demarchi. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002. 428 p.

DERRIDA, J. **Salvo o nome**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1995. 80 p.

DESCARTES, R. **Discurso do método**: regras para a direção do espírito. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2000. 144 p. (A obra prima de cada autor, 45).

DOSSE, F. **A história à prova do tempo**: da história em migalhas ao resgate do sentido. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 322 p.

_____. **A história em migalhas**: dos "Annales" à "Nova História". Tradução de Dulce da Silva Ramos; prefácio de Elias Thomé Saliba. 2. reimp. Campinas, São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992. 268 p.

DUBY, G. **Heloísa, Isolda e outras damas no século XII**: uma investigação. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 126 p.

_____. e ARIÈS, P. **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra, v.4, São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 637 p.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 158 p.

ELIOT, T.S. e BAUDELAIRE, C. **Poesia em tempo de prosa**. Tradução de Lawrence Flores Pereira; organização de Kathrin H. Rosenfield. São Paulo: Iluminuras, 1996. 222 p.

ELMANN, R. Freud et la biographie littéraire. In: **Diogène: La biographie**. Gallimard, n. 139, 73-88, revue trimestrielle, 1987.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 542 p. (Tópicos).

_____. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. 136 p.

FRANCIS, C. e GONTIER, F. **Simone de Beauvoir**. Tradução de Oswaldo Barreto e Silva. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. 528 p.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. 132 p. (Estudos: 142).

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. 192 p.

GARCÍA LORCA, F. **Obra poética completa**. Apresentação de Ático Vilas-Boas da Mota; tradução de William Agel de Mello. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 739 p.

GIMENEZ, I. C. S.; FUTAGAMI, N. B. (org.). **Coletânea de contos premiados**: concurso de contos Paulo Leminski. Cascavel: EDUNIOESTE, 1997. 160 p.

HARDMAN, F. F. [et al.]. **Utopia e modernidade**. Organização de Francisco Moraes Paes. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. 245 p. (Pesquisa, 12).

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 124 p. (Interpretações da história do homem; v. 2).

IANNACE, R. **A leitora Clarice**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 223 p. (Ensaio de cultura; 18).

JOYCE, J. **Finnicius Revém**: (livro I). Introdução, versão, notas de Donaldo Schüler; desenhos de Lena Bergstein. Porto Alegre: Ateliê Editorial/Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999. 142 p.

_____. **Giacomo Joyce**. Tradução, introdução e notas de José Antonio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1999. 96 p.

_____. **Pomas, um tostão cada e outros poemas**. Tradução e introdução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 2001. 144 p.

_____. **Retrato do artista quando jovem**. Tradução de Geraldo Vieira. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. 288 p.

_____. **Ulisses**. Tradução de Antonio Houaiss. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 960 p.

KEROUAC, J. **O livro dos sonhos**. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2001. 272 p. (Coleção L&PM Pocket).

KUSCHEL, K. **Os escritores e as escrituras**: retratos teológico-literários. Tradução de Paulo Astor Soethe (cap. I, V, VI), Maurício Cardoso (cap. III), Elvira Horstmeyer (cap. II), Ana Lúcia Welters (cap. IV). São Paulo: Edições Loyola, 1999. 232 p.

LAGARDE, A.; MICHARD, L. **Moyen age: les grands auteurs français du programme**. Paris: Bordas, 1970. 256 p. (Lagarde & Michard, v. 1).

_____. **XVI siècle: les grands auteurs français du programme**. Paris: Bordas, 1968. 256 p. (Lagarde & Michard, v. 2).

_____. **XVIIIe siècle: les grands auteurs français du programme**. Paris: Bordas, 1967. 416 p. (Lagarde & Michard, v. 4).

LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. **O preço da leitura**: leis e números por detrás das letras. 1. reimp. São Paulo: Ática. 200 p. (Temas; v. 76).

LARROSA, J. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo Veiga Neto. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 208 p.

LEHMANN, J. **Virginia Woolf**. Tradução de Isabel do Prado; revisão de Maria Luiza Heilborn. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. 131 p. (Vidas literárias).

LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. 554 p. (Repertórios).

LEMINSKI, P. **Melhores poemas de Paulo Leminski**. Seleção de Fred Góes e Alvaro Marins. São Paulo: Global, 1996. 220 p. (Os melhores poemas, 33).

_____. Sintonia para pressa e presságio. In: MORICONI, I. (org.). **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 279.

LOREDANO, C. **Alfabeto literário**. [S. l.]: Capivara, 2002. 262 p.

MALLARMÉ, S. **Poemas**. Tradução e notas de José Lino Grünwald. 2. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 144 p.

MALCOLM, J. **A mulher calada**: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das letras, 1995. 220 p.

MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 406 p.

MATTOS, I. R. de. (org.). **Ler e escrever para contar**: documentação, historiografia e formação do historiador. Rio de Janeiro: Access, 1998. 282 p.

MAUROIS, A. **Em busca de Marcel Proust**. Tradução de Leonardo Fróes; prefácio de Jean Dutourd. São Paulo: Siciliano, 1995. 289 p.

_____. Monteiro Lobato: a arte e a técnica de editar. In: PAZ, F. M. (org.); HARDMAN, F. F. [et al.]. **Utopia e modernidade**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. p. 139-161. (Pesquisa; n. 12).

MORAIS, F. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 736 p.

NOVAES, A. (org.). **Tempo e história**. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992. 478 p.

OLIVEIRA, F. M. de. Paixão do rigor, jogos do acaso. In: **Revista Letras**, p. 59-73, jul./dez. 2000.

ORLANDI, E. P. (org.) [et al.]. **Gestos de leitura: da história no discurso**. Tradução de Bethania S. C. Mariani [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. 278 p. (Repertórios).

OUTEIRAL, J. e MOURA, L. **Paixão e criatividade: estudos psicanalíticos sobre Frida Khalo, Camille Claudel e Coco Chanel**. Rio de Janeiro: Revinter, 2002. 163 p.

PETRÔNIO. **Satíricon**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2001. 176 p. (A obra prima de cada autor, 81).

PESSOA, F. **O eu profundo e os outros eus: seleção poética**. 4. ed. Rio de Janeiro, 1975. 287 p.

POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001. 158 p. (A obra prima de cada autor, 32).

REVEL, J. (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Tradução de Dora Rocha. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. 264 p.

RICOEUR, P. **Histoire et vérité**. In: HANSEN, L. (org.). Philosophie terminale. Paris: Hatier, 1995. p. 175.

_____. **Tempo e narrativa**: tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994. 328 p.

RIMBAUD, A. **Iluminuras**: gravuras coloridas. Tradução, notas e ensaio de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. Ed. bilingüe. São Paulo: Iluminuras, 1994. 174 p.

RUIZ S, A. **Desorientais**: hai-kais. São Paulo: Iluminuras, 1996. 126 p.

SAFRANSKI, R. **Heidegger**: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal. Tradução de Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2000. 518 p.

SAVARY, O. **Haikais de bashô**. São Paulo: Editora Hucitec, 1989. 82 p.

SCHNAIDERMAN, B; CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. **Maiakóvski – Poemas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. 171 p. (Signos, n. 10).

_____. Em torno de um romance enfeitado. **Revista USP**, p. 107-112, p. 99, set./nov. 1989.

SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o livro do mundo**: Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1999. 250 p.

VEYNE, P. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 3. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982, 1992, 1995. 202 p.

WHITE, H. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurêncio de Melo. 2. ed. São Paulo: Editora da EDUSP, 1995. 456 p. (Ponta; v. 4).

WHITMAN, W. **Folha das folhas de relva.** Seleção e tradução de Geir Campos e introdução de Paulo Leminski. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 144 p.

ZAMBRANO, M. **O homem e o divino.** Tradução de Cristina Rodrigues e Artur Guerra. [S.l.]: Relógio d'água Editores, 1995. 358 p.